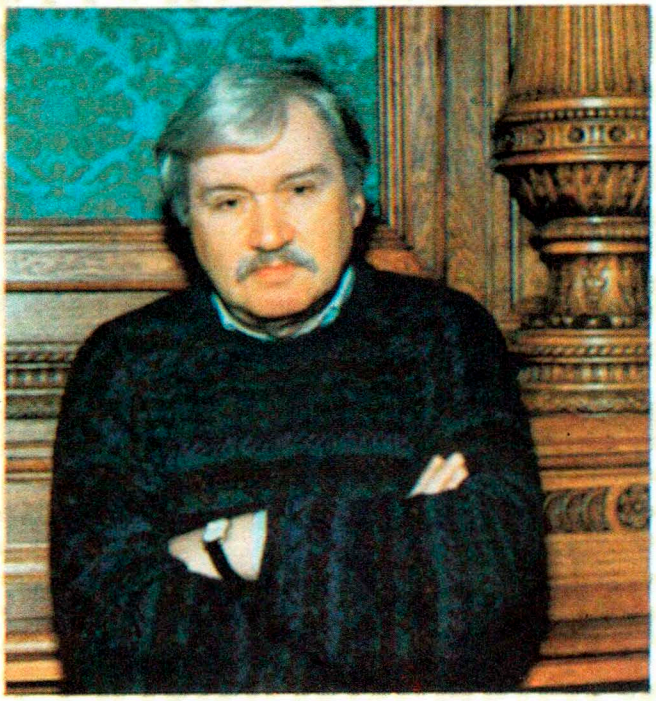
ISSN 0130·6405

92

ИСКУССТВО КИНО



На отведенных нам под рекламу полосах журнала «Искусство кино» студия Союза кинематографистов России «Троицкий мост» представляет свои фильмы, разумеется, только часть продукции, сделанной в сотрудничестве с отечественными и зарубежными партнерами.

Это и картины прошлых лет, и недавно вышедшие на экран, и еще находящиеся в работе. «Троицкий мост» осуществляет производство игровых фильмов всех жанров и направлений, поддержку талантливых экспериментальных проектов. Мы знаем, как организовать эффективное производство кино-видео, документальных и мультипликационных фильмов, которые принесут славу и финансовый успех их создателям. Приглашаем к сотрудничеству сценаристов и режиссеров с интересными идеями, продюсеров и деловых людей — со средствами. Со своей стороны — мы располагаем и идеями, и средствами, и главное, уже наработанным опытом. Так объединим наши усилия во славу российского кинематографа.

Наш адрес: Россия, 197101, Санкт-Петербург, Кировский пр. 10
Телекс 121534-фильм. Телетайп 122106-фильм. Факс (812) 233-5339
Телефоны 238-52-01, 238-51-74, 238-52-16

Председатель правления
Игорь Масленников
Генеральный директор
Олег Коньков
Главный редактор
Нелли Машенджинова

На фото — председатель правления студии «Троицкий мост» народный артист России кинорежиссер Игорь Масленников

ТЬМА

По заказу 7-го канала
Французского телевидения

Режиссер И. Масленников
В главных ролях: О. Янковский,
К. Качалина

СТУДИЯ ТРОИЦКИЙ МОСТ • TRINITY BRIDGE STUDIO •

ПРЕДСТАВЛЯЕТ

По заказу 7-го канала
Французского телевидения

Сценарий Жака Байнака
(по мотивам повести Вл. Зазубрина «Щенки»)
Режиссер А. Рогожкин
В главной роли И. Сергеев

ЧЕКИСТ

ЧЕРНОЕ И БЕЛОЕ

Сценарий и постановка
Б. Фрумина
В главной роли
Е. Шевченко

ПРЕДСТАВЛЯЕТ

КРУГ ВТОРОЙ

Рекламный плакат картины Александра Сокурова «Круг второй», получившей в 1991 году приз ФИПРЕССИ на XX фестивале в Роттердаме

НЕВОЗВРАЩЕНЕЦ

Сценарий А. Кабакова
Постановка С. Снежкина
В главной роли Ю. Кузнецов

СТУДИЯ ТРОИЦКИЙ МОСТ • TRINITY BRIDGE STUDIO •

ПРЕДСТАВЛЯЕТ

РУКОПИСЬ

Сценарий Жака Байнака
(по повести Л. Чуковской «Спуск на воду»)
Режиссер А. Муратов
В главных ролях: И. Бразговка, Л. Федосеева-Шукшина, В. Ивашов

Для 7-го канала
Французского телевидения

КЛЮЧ

По заказу 7-го канала
Французского телевидения

Режиссер П. Чухрай
(по роману М. Алданова)

СТУДИЯ ТРОИЦКИЙ МОСТ • TRINITY BRIDGE STUDIO

ПРЕДСТАВЛЯЕТ

«Митькимайер»,
или
«Митьки никого
не хотят победить», 1992
Режиссеры А. Васильев,
А. Флоренский

МИТЬКИМАЙЕР

ИСКУССТВО КИНО

4 92

Ежемесячный журнал
Конфедерации Союзов
кинематографистов
Учредители: Конфедерация
Союзов кинематографистов
и трудовой коллектив
журнала «Искусство кино»
Выходит с января
1931 года

Главный редактор
Щербаков К. А.

Редколлегия
Абдрашитов В. Ю.
Бланк Б. Л.
Вайсфельд И. В.
Гелейн И. И.
Гельман А. И.
Герасимов А. Н.
Герман А. Ю.
Голдовская М. Е.
Гребнев А. Б.
Григорьев Е. А.
Гукасян Ф. Г.
Гульченко В. В.
(первый зам.
главного редактора)
Гурченко Л. М.
Дмитриев В. Ю.
Донец Л. С.
Ибрагимбеков Р. И.
Игнатьева Н. А.
(зам. главного
редактора)
Караганов А. В.
Карахан Л. М.
Мащенко Н. П.
Медведев А. Н.
Мурса Л. Г.
Норштейн Ю. Б.
Рубанова И. И.
Савицкий Н. В.
Саканян Е. С.
Синельников В. Л.
Стишова Е. М.
Сулькин М. С.
(ответственный
секретарь)
Толстых В. И.
Уралов О. В.
Фомин В. И.
Франк Г. В.
Шенгелая Э. Н.
Шепотинник П. Г.
Шинарбаев Е. Б.

Содержание

Вопросы и мысли

3 **Александр Гельман.** Если выставить в музее шестидесятника

Премьера „ИК“

7 **Л. Аннинский.** Плач по живущим
13 **Виктор Матизен.** Кино-Гения Марлена Хуциева
21 **Леонид Козлов.** Присутствие Пушкина

Повторный киносеанс

18 **Любовь Герасимова.** Интонация
22 **Елена Стишова.** Мистерия вокзала

Сценарий

25 **Петр Тодоровский.** Анкор! Еще анкор!

Портреты

48 **Ю. Богомолов.** Одиночество спринтера на стаерской дистанции

Необязательные заметки

55 **Андрей Шемякин.** Эффект двойного зрения

Pro и contra

58 **Инна Соловьева.** Попытка справки

Аспект

63 **В. Турбин.** Шестидесятники: блеск и нищета

Non stop

68 **Михаил Гуревич.** На круги своя, или 20 лет спустя
71 **Игорь Манцов.** Угрюмая поступь истории

Портреты

75 **Леонид Гуревич.** Гармония
82 **Л. Калгатина.** Мелодия, как дождь случайный...

Персоналии

89 **Евгений Марголит.** «Кто назовет братом...»
97 **Жанна Болотова:** «Мы всегда были очень одиноки»

„ИК". Избранная проза

103 **А. Пятигорский.** Философия одного переулка

Теория, история

113 **М. Туровская.** Язык мой — враг мой, или Заметки на полях Ролана Барта

К 60-летию Андрея Тарковского

119 Для целей личности высоких (Андрей Тарковский о себе)
122 **Е. Климанова.** Единство образа. Сын и отец

Сюжеты и факты

127 **Виктор Ворошильский.** Венгерский дневник

Интервью „ИК"

147 **Эвальд Шорм:** «Кафка разлит в нашей жизни»
148 **Милош Форман:** «Я не хочу быть изгнанником»
150 Фрэнк, он же Франтишек, или Как учить писать сценарии (интервью с Фрэнком Дэниелом ведет Евгений Цымбал)

Персоналии

153 **Мэрилин Монро.** История моей жизни
166 **Нина Цыркун.** Что случилось с бэби Джин?

Околичности

173 **Жаклин Сталлоне.** Власть звезд
175 **Досье «ИК»: Мел Гибсон, Карел Кахиня, Клод Соте, Гражина Шаполовска**

In this issue:

Alexander Gelman's optional notes **(p. 3)**
New film by Marlen Khutsiev "Infinitas" **(p. 7, 13, 21)**
Reviews of the films "The Spring Came to Zarechnaya Ulitsa" **(p. 18)** and "Belorussian Railwaystation" **(p. 22)**
Filmscript by Pyotr Todorovsky "Encore, One More Encore!" **(p. 25)**
Essay about film director Pyotr Todorovsky **(p. 48)**
Generation of the 60-ties. Two articles **(p. 55, 58)**
Reviews of the films:
"And The Wind Came Back..." **(p. 68)**
"The Law", "Ten Years with No Right For Correspondence" **(p. 71)**
Essayes about film directors Boris Galanter **(p. 75)** and Yury Shiller **(p. 82)**
Portraits of Nikolay Gubenko and Zhanna Bolotova **(pp. 89, 97)**
Alexander Pyatigorsky. "Philosophy Of One By-Street" **(p. 103)**
Maya Turovskaya about modern film critisizm **(p. 113)**
New materials on Andrey Tarkovsky **(p. 119, 122)**
Viktor Woroscilsky. "The Hungarian Diary" **(p. 128)**
Evald Schorm **(p. 147)**, Milos Forman **(p. 148)**. Interviews from 1968.
Interview with Frank Daniel **(p. 150)**
Marylin Monroe **(p. 153, 166)**
Jacqueline Stallone. "Star Power" **(p. 173)**
"IK" Dossier **(p. 175)**

Художественный редактор
Мишунина Л. В.
Технический редактор
Николаева И. А.
Корректор Элькина Г. Г.

Адрес редакции:
125319, Москва, А-319
ул. Усиевича, 9.
Телефон: 151-02-72
Сдано в набор 27.01.92
Подп. к печати 8.04.92
Формат бумаги 70×100¹/₁₆.
Бумага офсетная № 1.
Гарнитура Таймс.
Печать офсетная.
Печ. л. 11,25
усл. печ. л. 15,65, уч-изд. л. 17,6
усл. кр.-отт. 17,91
Тираж 40000. Заказ 1069
Цена 1 руб. 95 коп.
Ордена Трудового
Красного Знамени
Чеховский полиграфический
комбинат
Министерства печати и информации
Российской Федерации
142300, г. Чехов Московской области
Издание Конфедерации Союзов
кинематографистов

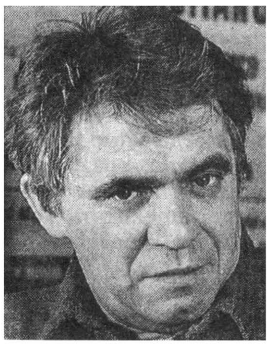
Фото и адреса актеров
редакция не высылает

Рукописи не рецензируются
и не возвращаются

© Журнал
«Искусство кино», 1992

Александр Гельман

Если выставить в музее шестидесятника



Поколение, пришедшее в этот мир в начале 30-х, завершает свой путь: мы состарились, износились. Мы составляем сегодня основную массу пожилых людей. Бразды правления страной, которые находились в руках нашего поколения вплоть до конца 1991-го, почти целиком перешли к сорокалетним. А мы заняли прочно последний рубеж, с которого уже почти полностью ушли ветераны войны. Если же кто-то из нашего поколения еще задержался наверху, то ненадолго, и это власть скорее символическая, чем настоящая. Одним словом, в истории XX века мы свое, можно считать, отработали. И хотя многим из нас, я надеюсь, удастся не очень твердой, но все же еще живой ногой ступить в третье тысячелетие, это уже будет факт, представляющий в основном не общественный, а сугубо спортивный интерес.

Каким, однако, объемным, вместительным поколением мы оказались! Какая череда грандиозных событий пришлась на долю шестидесятников: сталинщина, война, опять сталинщина, оттепель, застой, перестройка, путч, распад СССР... шестеро вождей со своими свитами прошли перед нашими глазами. История редко предназначает столько перемен, передряг, столько сломов и поворотов одному поколению. На нашем примере, на нашем опыте будут обучаться премудростям жизни будущие молодые волны человечества.

Мы поколение, которое успело не только уверовать в ложные идеалы, но и разобраться в своих заблуждениях, мало того — успело сделать сначала половинчатые, потом — самые решительные выводы. Но и этого мало — мы даже успели практически повернуть свою судьбу в соответствии с новыми прозрениями. Для одного поколения это фантастические итоги.

Мы на собственной шкуре усвоили многое такое, что другим поколениям приходилось или придется усваивать только из литературы. Мы за отпущенный нам срок прошли такой цикл переживаний и перерождений, какой обычно охватывает два или даже три поколения. Ни в каком другом поколении столько людей в течение жизни не успевало поумнеть, помудреть. Я не исключаю, что именно благодаря этим особенностям нашего поколения первые шесть лет переустройства тоталитарного общества удалось пройти без большой крови.

Наше поколение, как, может быть, никакое другое, поняло, что главное в жизни — это то, что она очень короткая. А поэтому главная борьба, которую должен вести порядочный человек, это борьба против такой борьбы, в ходе которой одни люди убивают других людей. Эта зрелость сознания нашла яркое подтверждение во время августовского путча, когда целый ряд военачальников, принадлежащих к шестидесятникам, отказались выполнять безжалостные приказы гэкачепистов. Следует признать также, что свирепость самих гэкачепистов, наполовину состоящих из того же поколения, оказалась достаточно нестойкой, бестротечной. И если говорить о каком-то выстраданном завещании всего поколения тем, кто идет вслед, то оно могло бы звучать так: участвуйте в какой угодно борьбе, но только без кровопролитий, добивайтесь побед, но не в перестрелках на поле боя, а в поединках умов за столом переговоров.

Да, мы уже пожилые люди, но мы еще не впали в старческий хвастливый маразм. Может быть, нам и вовсе удастся миновать эту жалкую стадию старости. Ведь несмотря на всю поучительность нашего опыта, хвастаться-то нам особенно нечем. Старым большевикам могло хотя бы казаться, что они принесли России новую достойную жизнь. Революционная романтика молодости помогала им вычеркивать из памяти своего поколения страшные жертвы сталинщины. Старики военного поколения тоже имели и имеют свои внутренние основания не обращать внимание на непомерно дорогую цену, которую наш народ заплатил за победу над Гитлером: что бы кто ни говорил, это поколение разгромило полчища фашистов, дошло до Берлина. У нас же, у старичков-шестидесятников, увы, нет никаких оснований для самодовольства.

Наша поколенческая родовая черта — готовность к компромиссам. Большинство из нас слишком трудно и слишком долго прозревало. Половинчатостью решений сопровождались и продолжают сопровождаться предпринимаемые представителями нашего поколения реформы. Сейчас, когда наконец появилась свобода политической деятельности, свобода предпринимательства, свобода выбора форм собственности, мы проявляем инертность, лень, замешательство, растерянность. Короче говоря, больших заслуг, больших побед у нас не было, нет и уже не будет.

Единственная победа, которую мы могли бы за собой числить, это победа над собой. Но эту победу каждый одерживал в отдельности, для поколения в целом она растянулась на четыре десятилетия. Эта победа — мучительная работа мозгов и душ, работа, которая все еще продолжается, которую мы будем вести до последнего дня.

У нас нет побед, у нас есть опыт. Тяжкий опыт раздумий. Опыт сомнений, сопоставлений. Богатейший опыт оправдания осторожности, если не трусости. Опыт разрыва с самими собой прежними. Опыт распознавания людей, политических деятелей, лидеров. С другой стороны, мы обладаем поучительным горьким опытом непонимания, ложного истолкования действительности. Мы не просто позволяли себя обманывать — мы позволяли себя обманывать много раз одними и теми же примитивными приемами. Обманывать нас было легко, запросто, без хлопот. Нам также знаком опыт взбадривания себя, нахождения новых сил после крупных, тотальных поражений, разочарований. Это очень полезный, очень важный опыт, потому что впереди еще будет немало серьезных ошибок, катастроф. После которых придется снова и снова находить свежие силы.

У нас не было побед, и это нас вполне устраивает. Мы теперь хорошо знаем: большая победа для одних — это сокрушительное поражение для других. Большие победы одерживаются, как правило, не для людей, а над людьми. Мы помним победы Сталина, Гитлера, победы Мао. Мы— поколение, отвыкающее от больших побед, И то, что не было и, судя по всему, не будет триумфальной победы перестройки, экономической реформы, это не должно разочаровывать, это нормально. Победы, которые наступают оптом для всего народа, оборачиваются горькими разочарованиями. Побеждать должны, шаг за шагом, день за днем, не многомиллионные массы, а отдельные люди, семьи, коллективы. Победа всех сразу подозрительна. Таких побед просто не может быть, если успех будет приходить как результат эффективных затрат добросовестности, интеллекта, капитала.

Мы не поколение победителей, но и не поколение побежденных. Мы поколение людей, превратившихся, превращающихся (ибо этот процесс продолжается) из ненормальных в нормальных, из больных в здоровых. Мы выздоравливающее поколение, но приходит к нам здоровье слишком поздно, на пороге старости. Это печально, но все же это лучше, чем не ведать, кем ты здесь был, кем отсюда уйдешь. А ведь на нашей памяти уходили из жизни старики, целое поколение стариков, которые так и не поняли, что они собой представляли, чему и кому служили. Кто-то скажет: ну и что — пускай не знали, не поняли. Зато они ушли уверенные в своей правоте, с полным уважением к себе. А мы с чем уйдем?

Я не буду сейчас ни разоблачать, ни оправдывать те или иные философии ухода. Это сложные материи, в них не разобрались до конца и более мудрые мужи. Но одно поколение и каждый человек уходят в мир иной, так и не узнав о себе всей правды, не поняв себя до конца. Мы так недолго живем на этом свете, что даже с самими собой не успеваем толком познакомиться. В этом отношении шестидесятникам еще крупно повезло: на их долю выпал контрастный отрезок истории. Оглядываясь назад, я не могу назвать другое поколение соотечественников, которому судьба подарила бы такую возможность углубленного самопознания. Хотелось бы надеяться, что мы не только себя узнали основательно, но и добавили

своим уникальным опытом что-то существенное к пониманию человека и общества как таковых, к пониманию вечных свойств и противоречий людских судеб...

Я обрисовал в самых общих чертах свое ви́дение шестидесятников. Перечитал — получается вполне приличное поколение. Особенно если сравнить с другими поколениями XX века. Не героическое, но и не идиотическое, не бесчеловечное. Лично я не жалею, что волею судьбы и случая оказался «в рядах» этой генерации. Особенности этого поколения смыкаются с некоторыми чертами моей индивидуальности. Я по натуре центрист, точнее, левый центрист, но и поколение шестидесятников, пожалуй, тоже центристское. Это поколение, устремленное к соразмерности. Это поколение, не только познавшее благотворность чувства меры, но и оказавшееся способным великодушно проявлять чувство меры в далеко не простых условиях последних лет. Шестидесятники не склонны преувеличивать свою роль в истории. Они достаточно самокритичны, трезвы. Решительно отвергают авантюризм. Старость у них неуютная, тягостная, а теперь еще и бедная, нищенская. В глазах: то чернота безысходной тоски, то слезы запоздалой, обреченной радости...

«Если бы выставить в музее плачущего»... шестидесятника — никто ему не посочувствует. А молодые, пожалуй, даже скажут, что так ему и надо: получил, что заслужил. Это тоже одна из примет нашего поколения: нас не уважают наши дети. За что? А за все: за нашу терпеливость, осторожность, нечестность. За наш идиотский идеализм. Они не совсем правы, но разве нам переубедить их — незамаранных и праведных с пеленок? Пускай — не такое стерпели, стерпим и это. Дай-то только бог, чтобы хотя бы им было полегче, поудачливее. Нам уже мало осталось, мы уже не избавимся от идеализма, мы уже не успеем измениться до такой степени, чтобы не талдычить, не повторять одно и то же, одно и то же:

«Господи, пускай нам будет плохо, лишь бы им было хорошо...

Господи, если для того, чтобы им стало лучше, нам должно стать еще хуже,— не останавливайся перед этим...»

---

18 марта 1992 года в Центральном Доме кинематографистов состоялся гуманитарно-благотворительный вечер в поддержку будущих «звезд» отечественного кино — студентов ВГИКа.

Журнал «Искусство кино» обращается ко всем, кому не может быть безразлична судьба завтрашних актеров, режиссеров, кинодраматургов, художников, киноведов, операторов, продюсеров, с призывом поддержать ВГИК.

Расчетный счет для пожертвований ВГИКу:
141023 в Коммерческом банке «Аспект», г. Москва МФО 201296.
Контактный телефон: 182-38-68.

М. Хуциев на съемках фильма «Бесконечность». 1990
Фото Е. Кочеткова

На 43-м Международном кинофестивале в Берлине фильм Марлена Хуциева «Бесконечность» получил приз экуменического жюри христианских церквей и приз Альфреда Бауэра — за открытие новых путей в киноискусстве.

Л. Аннинский

Плач по живущим

Так оглядываются — в последний раз, стараясь вместить, объять «все».

Все — от давних, ранних, «предрассветных» картин до недавнего (сравнительно) «Послесловия».

«Послесловие» присутствует в «Бесконечности» скорее общим тоном, чем мотивами: «московская текучка», уведенная из житейского русла, увиденная с точки зрения вечности.

Дальше, в глубь хуциевской памяти, мотивы обостряются, иногда почти до автоцитат.

Цепочка прикосновений («Прикурить не найдется?»), эстафета взаимоподдержки среди незнакомых — помните, где это было? Правда, *там* дарили яблоко... Но и здесь это есть: яблоко из рук в руки. И есть внезапный летний ливень. «Июльский дождь».

А рельсы трамвайные, уходящие в дымку улицы! А дымящаяся листва бульваров! А ритм фигур, проход троих по улице! «Застава Ильича»... *Там* шли горожане-шестидесятники по предрассветной столице, тут — косцы-совхозники по улице райцентра, но ритм прохода, ритм взглядов — оттуда. А два лица в профиль одно навстречу другому... отец и сын? Нет, здесь скорее — «альтер эго», «другое Я»: одного зовут Владимир Иванович, другого — Володя: двойник? Тень? воображаемый собеседник? Наследник? Неважно. Но само рассечение души на «да» и «нет», на «ты» и «я», на «скажи» и «не знаю», а главное, два профиля лицом друг к другу — это же образный знак хуциевской рефлексии, эмблема «Заставы Ильича»!

И «Весна на Заречной улице» брезжит в заторможенных летних пейзажах «Бесконечности». И натюрморты с гитарой, и нехитрая еда на обеденном столе...

Где же «Два Федора»? Я уже в азарте, мне уже охота выбрать все без остатка: где «Два Федора»? Портрет героя на фоне медленно отходящего поезда? Поезд отходит, а он остается... Нет, в «Двух Федорах» как-то не так, там лицо Шукшина вмешивалось, врывалось, врезалось в хуциевскую музыку; «Два Федора» — наименее «хуциевский» из фильмов Хуциева именно потому, что уже несколько «шукшинский». Что-то в этом духе, я помню, пробормотал Марлену Мартыновичу после первого просмотра «Бесконечности» на «Мосфильме»: там собрались завзятые хуциеведы, «найти мотив» было делом профессиональной чести, я и искал.

Хуциев улыбнулся:

— Есть и из «Двух Федоров». Танцплощадка.

Ну, точно же!

Значит, правильно я почувствовал, что в «Бесконечности» должно быть «всё», круг оглядывания прошлого должен быть завершен, своеобразная хуциевская «антология мотивов» не случайна и входит в замысел картины: в итоговый «обвод горизонта», когда надо понять жизнь как целое, увидеть ее из бесконечности... И что же увидеть в ней? Конечность? Бесконечность же? Последний смысл? Бессмысленность?

Дело, конечно, не в том, что старые мотивы откликаются в новой картине. Дело, как всегда у Хуциева, в ритме этих откликов, в окраске и тональности, в чувстве объема, облекающего невыразимое. Мотивы свидетельствуют о тайне. Возврат к старым мотивам свидетельствует о неотступности тайны. Новые мотивы свидетельствуют о том же.

Два новых, принципиально важных мотива организуют в новой ленте образное и сюжетное пространство. Во-первых, уход в провинцию. И, во-вторых, уход в историю. Уход в провинцию и в историю — из пространства «московского» и «современного».

Это московское, современное, «столичное» пространство, аура большого города (мир прежнего Хуциева) мертвеет, замирает и словно обессмысливается. Было два лика у

«Бесконечность» («Infinitas»)
Сценарий и постановка М. Хуциева. Операторы В. Михайлов, А. Епишин. Художник Л. Шенгелия. Композитор Н. Каретников. Звукооператор С. Урусов. Киноконцерн «Мосфильм» при участии фирмы «Олимп-1», 1991.

этого мира: улица пустынная и улица многолюдная. Крупно врезанные детали лишь подчеркивали единство мира, существующего в этих координатах. Все «среднее», сюжетно-рациональное, обыденно-объяснимое всегда «несколько провисало» у Хуциева.

Оно и теперь «несколько провисает». То есть мне не очень важно, кем Володя приходится Владимиру Ивановичу. Не очень важно, что последний отправляется в провинциальный русский городок, чтобы навестить «малую родину». Или что офицер, уезжающий на фронт в 1914 году, наверное, его дед. Я как-то пропускаю у Хуциева сюжетные объяснения, вообще словесный ряд, потому что движением объемов и масс, световых ливней и провалов тут сказано все. Пустынно пространство большого города, пусты улицы, бульвары; пустынно небо. Но и многолюдье безлично, долично, мимолично. «Первый встречный, если ты, проходя, захочешь заговорить со мной, почему бы тебе не заговорить со мной?..» Уитмен, кумир шестидесятников... Бах, божественная месса эпохи Оттепели и Спутников. И вот все это скользит: лица, тени. Ушла эпоха, ушло тепло толпы, рвутся цепочки связей, остается холодный купол неба и — месса Баха: пепел и ветер на месте горячих надежд.

Исчезновение «московского мира», пожалуй, рифмуется в новом фильме Хуциева с той сценой из «Июльского дождя», когда приходят в распахнутую квартиру героини родственники и друзья — разделить горе. Там оплакивали умершего. Здесь — живущего. Какая-то мельтешня, абсурд, физиономии, вопросы: а шкаф вы продаете? а полки? а может, раму уступите? Все распродается, расточается, и герой, механически отвечающий на вопросы, чувствует, что он, в сущности, мертв, хотя телу еще предстоит инерция жизни.

Эта перемена тональности в ключевой «московской» теме Хуциева — поворот огром-

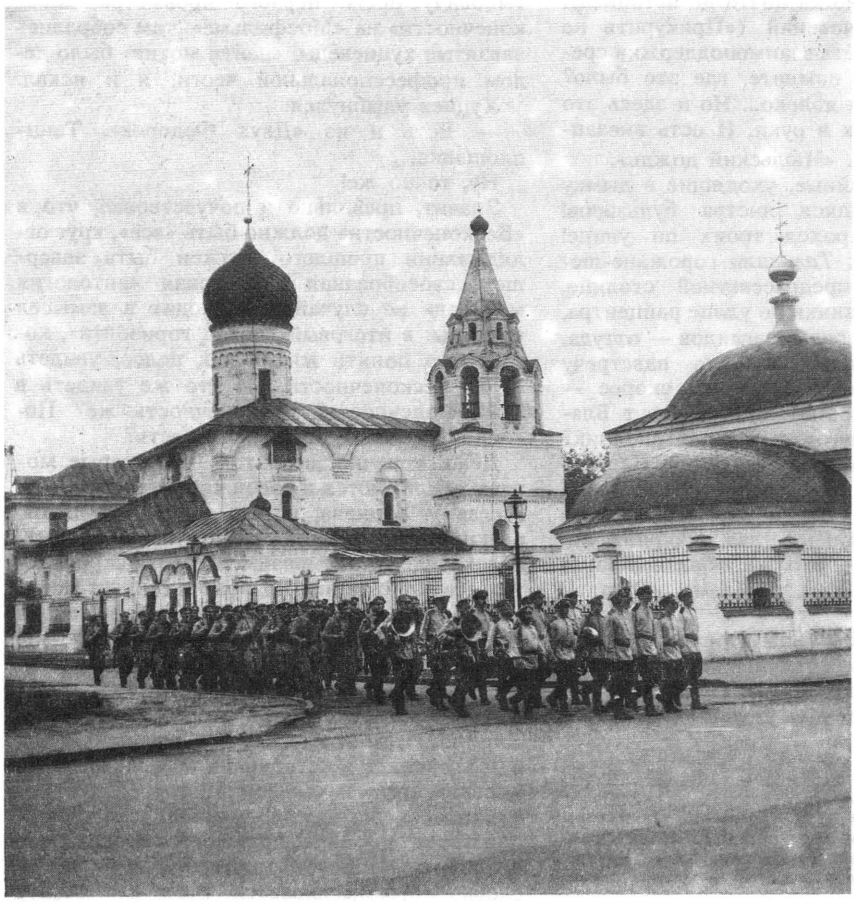
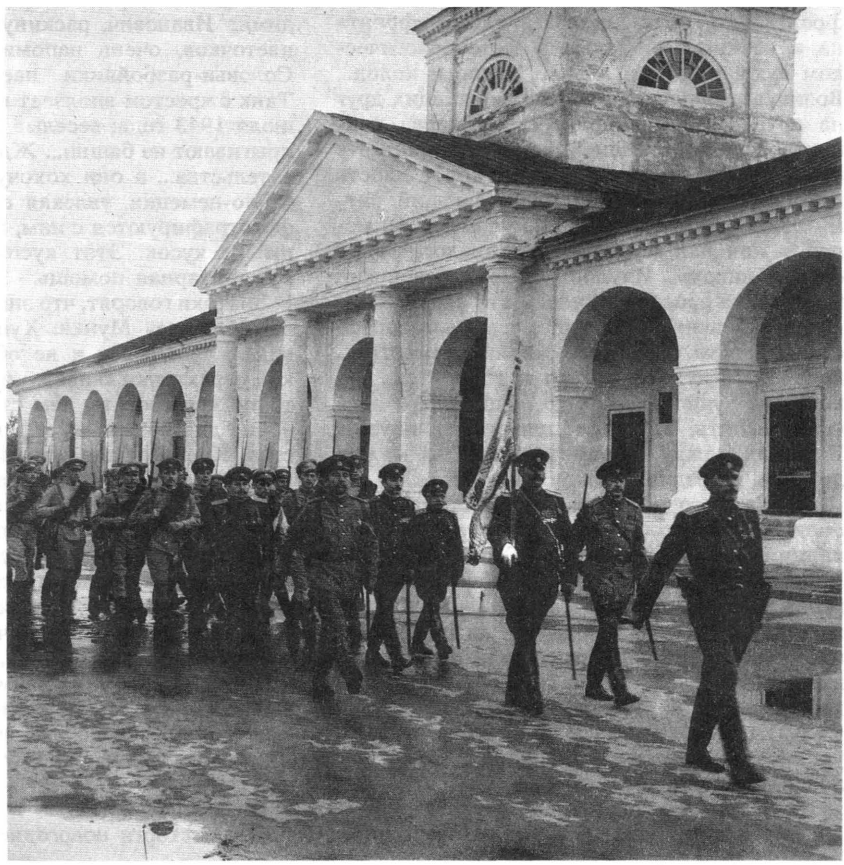


Фото Е. Кочеткова «Бесконечность».

ной важности. В сущности, это реквием шестидесятникам, надгробие шестидесятым. Их аура обозначена эмблематическими деталями. Песенка Окуджавы. Карта звездного неба, что-то «из восточной поэзии». «Он шел божественным путем, презрев земные блага, и отличить уже не мог дороги от оврага»... Сын неба, где ты? В центре нового фильма — шестидесятник, потерявший свой мир.

Его облик... впрочем, что такое для Хуциева — облик! Это у шукшинского героя — сумма социально-значимых физиономических черт. Это роммовского физика-интеллектуала можно представить себе портретно. Это у Алова и Наумова «чахоточный комиссар» врезался в память. А у Хуциева кто? Герой? Нет, скорее, самоощущение. Дух, собранный в невесомости. Физиономическая определенность отсутствует. Если она есть, то скорее с отрицательным зарядом. Как в «Июльском дожде»: «В огне не горит, в воде не тонет». Как все. А если с положительным? Тоже как все: «Первый встречный, если ты, проходя...»

То, что постаревший шестидесятник, чья одиссея составляет внутренний сюжет «Бесконечности», обладает чертами некоторой портретной «окрашенности»,— не следствие внутренней эволюции типа, а скорее отклик на ситуацию: на обостренную сегодня чувствительность нашу ко всему национально-русскому. Герой похож на Илью Муромца. Но не на того, что «встал после сидения», а на того, что вот-вот сядет на тридцать три года. Кость широкая. Движения заторможенные. Сзади — в линии спины и шеи — что-то от обвисшего стрельца с полотна Сурикова. Только еще рыхлей, мягче, беззащитней. Лицо... доброе славянское лицо, опушенное бородой. Потухшие глаза. Мимический лейтмотив актера Вячеслава Пильникова: глаза, ожидающие удара, готовые к удару, раскрытые навстречу удару.



Его путешествие на «малую родину» — не то уязвленное и азартное докапывание до корней, которое свойственно нынешним молодым почвенникам. Тут другое: обессиленный беспочвенник, ищущий спасения. Между моментом, когда герой сходит с поезда на полустанке и идет в родной городок, минуя поля и свалки, и моментом, когда после долгих кругов, преодолев ужас, он садится на раздолбанные ступеньки в родимом подъезде и закрывает лицо руками,— не «линия судьбы» лежит, а скорее прозрачная стенка зыблется, разделяющая вакуумные объемы по той же закономерности, по какой не столько «облик» всегда запоминается у Хуциева, сколько «объем души», повисшей в невесомости.

Мир провинциальный выстраивается не по контурам сюжетного напряжения, а по точкам эмоционального сопряжения. Ни к чему не ведут попытки узнать в пожилом докторе однокашника; не имеют продолжения ни случайное знакомство на танцплощадке, ни даже любовный эпизод в каком-то полуразвалившемся домишке. Все эти эпизоды выстроены не «в затылок», а как бы фронтально, если понимать слово «фронт» не в военном, а скорее в метеорологическом духе: воздух и веяние, тепло и холод... Возникает ощущение миров, смотрящих друг на друга. Герой подолгу стоит перед райцентровской гостиницей, всматриваясь в эту бедность, в провинциальную кокетливость вывески, и этот общий план, дающий ритмические коды «шатанию по улицам», не менее важен для Хуциева, чем диалоги героя с «двойником». Идущий мимо деревенский мужичонка бросает взгляд, и это скольжение взгляда значит не меньше, чем разговор со священником о «смысле жизни и смерти»... впрочем, вслух только то и говорится, что когда на душе скверно, то лучше всего пойти и выпить, а смысл прячется в паузах. В паузах между словами, в провалах между домами, в безднах между фигурами.

Смысл этого тихого взаимовглядывания — обоюдное опустошение. Пуста русская провинция; всё и всех отдала Городу и Миру. Больше ничего отсюда не возьмешь. Большой город опустел, опустошился, как после взрыва вакуумной бомбы, и нечем залечить зияние, нечем прикрыть пустоту: не лечит провинция. Не цветут в ней сады, не играет патефон, не видно знакомых лиц... одни тени. Силуэты на старых стеклянных негативах: уронить — разбить. Не вернет себе силу человек, ушедший когда-то с этой земли, и вернуться сюда не сможет. Не прирастет вновь. Ни места того более нет, ни человека того.

Стоит в вакууме шестидесятник, Россию потерявший, а «весь мир» так и не обретший. Апостол шестидесятничества, давший когда-то язык этому человеку (киноязык: хуциевский ритм, хуциевскую киногению, хуциевскую «дымку»), внемлет его немоте.

Пространство и время смыкаются в «шар», в безначальную бесконечность. Раздвиг в *провинциальную Россию* — полусфера; и такая же полусфера — раздвиг в *русскую историю*.

Специального интереса к истории у Хуциева никогда не было. Были как бы вехи, очерчивающие лирическое пространство. Были красногвардейцы в «Заставе Ильича». Были солдаты Отечественной войны: в той же «Заставе», в «Июльском дожде», в «Послесловии». Не говоря уже о «Месяце мае». Победный май — май 1945-го — неизменный ориентир Хуциева.

Теперь эти прежние ориентиры сняты. Война в «Бесконечность» врывается, но как! В этой сцене есть что-то кошмарное для духа, что-то от сновидения, после которого просыпаешься в холодном поту. Сначала — сон в «поле ржи», грузный Владимир Иванович, раскинувший чресла среди цветочков, очень напоминающий богатыря. Соловьи-разбойники наезжают на танке. Танк с крестом вползает в идиллию прямо из июля 1943 года; веселые бесы в шлемах выпрыгивают из башни... Ждешь насилия, издевательства... а они хохочут и пляшут, лопоча по-немецки, увлекая его в свой хоровод, фотографируются с ним, протягивают ему на штыке кусок. Этот кусок особенно хорош. Гуманитарная помощь.

Знатоки говорят, что эпизод с танком — ответ «Эроике» Мунка. Хуциев отрицает: «Не видел». Да вовсе и не обязательно для такой переклички «видеть» и «отвечать». Достаточно чувствовать, чем становится память о войне для сознания, теряющего нить преемства. Кровоточащей раной становится, горьким похмельем. Рвущий душу эпизод с танком в хуциевской «Бесконечности» означает войну не как веху пути, а как срыв в небытие: в бездну, в абсурд.

И все-таки Хуциев пытается найти если не опору повисшему в невесомости духу, то хоть точку, где опора исчезла. Он проходит мимо Октябрьского мифа, мимо «комиссаров в пыльных шлемах», мимо красных знамен так, словно этого не было, ничего не было. То, что человек по имени Марлен проходит мимо эпохи, давшей ему имя,— факт знаменательный.

Он вглядывается — в начало века, в наивные восторги новогоднего праздника: кон-

чается девятнадцатый, грядет двадцатый, ура, господа! Интересно, какие сюрпризы готовит нам фортуна? Это радужье бенгальских огней, взрывающих коричневые фоны, кажется еще одним сновидением; оно контрастирует с зеленовато-дымчатой гаммой «основной» хуциевской киногении, где нет ни мелькания, ни блеска, а есть медленное падение в бездну, скольжение в бесконечность.

И вот в этом скольжении Хуциев находит точку. Точку поворота. Или точку опоры, от которой все перевернулось. 1914 год.

Я не вижу аналогов этому эпизоду в нашем искусстве. В литературе — есть: Солженицын, «Август четырнадцатого». В кино — нет. В кино Хуциев практически первым поднимает из забвения то августовское прощанье, тот смертный марш России. Тяжелый шаг войск, идущих через город. Медленный стук отходящего эшелона. Безлюдье опустелого перрона.

И опять не видишь лиц, не воспринимаешь отдельных судеб — только ритм общего строя, общую судьбу. Темно-зеленые гимнастерки офицеров, светло-зеленые, словно уже выгоревшие — солдат. Дробь барабанов, звуки горна, крики команд, бормотанье молитв, трехцветное знамя, царский портрет. Осторожно ступающие по помосту лошади; вкатываемые на платформу орудия; полковник, опустившийся на колено, чтобы поцеловать край знамени... И опять: строй, строй, строй.

На какие-то мгновенья, словно усомнившись в нашей способности понять смысл этого прохода и прощанья, Хуциев гасит краски, и несколько долгих секунд армия идет в черно-белой невесомости, но возвращение цвета (предрассветный сумрак) лишь укрепляет ощущение, что это строй смертников, что именно с этой точки в августе 1914 года уходит в гибель старая Россия, уходит в небытие великая держава, идет к концу великая история. Нет лиц — волны: темно-зеленая... светло-зеленая... Бесконечен этот марш, и успеваешь многое почувствовать, о многом подумать за бесконечные мгновенья. О том, сколько темных и светлых гимнастерок окрасится кровью в первой же битве среди Мазурских болот. О том, кто из светлых на исходе войны встанет под красное знамя, кто из темных встанет к стенке. О том, как расколется единое, называемое Россией.

Реквием.

Бежит по опустевшему перрону гимназисточка: успеть! Успеть!.. Успела. К ней спрыгивает офицер, обнимает, она его крестит... Он бежит, догоняя состав... но в ваше сознание и эта «удача прощания» ложится последним штрихом свершающейся гибели. Гибели этого человека. Гибели всех — всего. И опять лица не видим: «прикрыто фуражкой». Можно заметить, что побежавший офицер похож на Володю. Можно удивиться, что среди провожающих женщин в длинных платьях начала века стоит Владимир Иванович в своем пиджачке «от шестидесятых». Но это не личные судьбы, это сдвиг поколений, отлетающих в бесконечность. Это — как если бы офицер 1914-го, подстреленный под Гумбиненом, или офицер 1920-го, глядящий в чекистское дуло, или чекист, целящийся в офицера,— мысленно воззвали бы к внукам: пусть рассудят нас! — и вот перед вами внук, все потерявший: страну, почву, веру, вот его глаза, ожидающие удара, вот он пытается собрать концы, связать, залечить — и не может: потеряны концы, обманута вера, ушла почва; пустота под ногами и вокруг. Пустота, называемая бесконечностью. Хуциев оплакивает не мертвых. Он оплакивает живых. Этот долгий, замирающий реквием — плач по живущим.

Его ритмы не укладываются в современные представления о кинодинамике. Сама величина картины, простирающаяся за три часа, наводит на мысль о длиннотах. Я эти длинноты чувствовал, но лишь на первом просмотре — на втором я их не заметил: то ли Хуциев сократил ленту, то ли я по-настоящему вжился в ее ритм. Трезвым рассудком понимаю, что для такого вживания нужно особое состояние души, более того — нужна некоторая предрасположенность к такому состоянию. Может быть, эта предрасположенность и есть тот самый идеализм шестидесятников, над которым теперь потешаются наши молодые преемники. Я понимаю, что в их жизни новый фильм Хуциева вряд ли станет событием.

Время не то. Когда-то самый стиль хуциевский воспринимался как откровение и вызов, провоцировал на законную ярость критиков, цензоров и чиновников; те стояли наготове с ножницами; всякий выстриг отзывался болью у людей, ждавших откровения.

Теперь этого, наверное, не будет. Ни выстригов, ни боли. Слишком расходится стиль Хуциева с нынешним горизонтом зрительских отжиданий: с клиповой динамикой, с наркотическим сильнодействием «запретных» тем, с общим ощущением силовой, скрученной реальности, бесовски жуткой и бесовски веселой. Мечтательная заторможенность и глубоко спрятанная горечь Хуциева, весь его «несовременный» стиль — вряд ли все это впишется в современную ки-

носитуацию. Если ее еще кто-то углядит на наших экранах и в кинозалах.

В таком случае мне остается сузить «фронт ответственности». Для меня этот фильм — огромное событие. Для моего душевного состояния это откровение. В моей судьбе это веха. А чтобы у читателя не было сомнений в том, что именно я имею в виду, объясню это состояние.

Во-первых, я неисправимый и неразоружившийся шестидесятник. Чем более смешными и наивными выглядят шестидесятники в глазах нынешних прозревших «поколений Гласности», тем больше я себя ощущаю именно таковым и другим быть не могу.

Во-вторых, я несомненный и нераскаянный советский человек. «Совок», как принято теперь говорить. Чем презрительнее звучит это прозвище, тем тверже я знаю, что не отрекусь от него ни при каких обстоятельствах.

И, в-третьих, я русский человек. Нетрудно догадаться, почему приходится об этом говорить специально. Моя жизнь — это русская культура, русское государство, а если кому-нибудь угодно называть это «империей», так, значит, и «империя». И чем больше злорадствуют и ехидничают сегодня по адресу русских, которые развалили свою «империю» и мечутся по своему накренившемуся государству, да еще и голосят при этом от радости, тем прочнее и непоправимее я ощущаю себя именно русским человеком: наследником всех этапов русской государственности. Включая и самые жуткие.

Тяжко? Тяжко. Так ведь в легкие времена сочувствующих искать и не приходится — сами набегают. «Полюбите нас черненькими...» — так, кажется, русский человек говорил у Гоголя с европейцем?.. Не то чтобы так уж хотелось мне оставаться в черно-белой гамме, но с европейцами диалог у нас долгий, и поскольку он теперь не кончается, то надо бы, как говаривал один исторический деятель, очередной раз «определиться».

«Определюсь» по двум позициям, высказанным недавно двумя яркими публицистами: Павлом Фельгенгауэром (в «Независимой газете») и Мариэттой Чудаковой (на радио «Свобода»).

Их позиции такие:

— Русские проиграли глобальное состязание с Западом, потерпели окончательное поражение в холодной войне и теперь, спасая, тащат в глубь России тяжелое, потерявшее смысл оружие.

— Это даже хорошо, что от нас ушла Прибалтика. Потому что не Прибалтика ушла, а Европа к нам пришла: Европа стала ближе на целых полтысячи километров!

Оба суждения описывают несомненную, неопровержимую реальность. Вопрос в том, где душа. Моя душа с теми, кто тащит в глубь России тяжелое, ненужное оружие.

Я не хочу сидеть и, ликуя, ждать, когда придет Европа и даст мне сносную жизнь. Потому что у меня будет моя жизнь, и смысл она возымеет в результате моих усилий и возможностей, а не потому, что мне их дадут.

Что может спасти душу в такой момент? Только чувство судьбы. Это значит: вспомнить все, что с тобой было. Собрать, держать. Да еще, пожалуй, взглянуть в небо.

Хуциевский фильм начинается с взгляда в небо. Первый кадр: небо. «И нет в этом небе огня». Серое, ровное, долгое, безмолвное.

Больше не будет неба в трехчасовом пространстве картины. Но будет «что-то», что должно ему откликнуться.

В финале ленты — откликается.

Финал потрясает символической глубиной, возникающей «из ничего». Идут два человека по лесу. Владимир Иванович и Володя. То ли два друга, то ли две проекции одной души. Переступили ручеек, не заметили, потом вдоль ручейка пошли, один по тому берегу, другой по этому. Ручеек все шире. Один к другому хотел перепрыгнуть — не решился. Пошли дальше. Перекликаются в ожидании узкого места, а его все нет.

— Может, вернемся назад?

Куда? К Петру Первому? К Ивану Грозному? К Ивану Калите? Редко у Хуциева попадаются реплики, концентрирующие смысл: как художник он мыслит не афоризмами, то есть не в слове, но в ритме, в тональности, в музыке и пластике. А тут слово и впрямь цепляет, особенно при втором просмотре, когда уже знаешь партитуру. А если не знаешь — все равно чувствуешь. Хуциев вроде бы и не выходит за пределы чистого киноязыка, но ты-то знаешь, о чем мыслит художник, чем уязвлен. Хотя показывает он только то, о чем завел кинорассказ. Широченная река. Два человека на разных берегах, идут, переглядываясь. Еще видят друг друга, еще могут докричаться, помахать рукой. Но все шире расходятся берега и наконец исчезают. Перед глазами только гладь. Серая, ровная, бескрайняя. Что это? Летейские воды? Хлябь бытия, еще не рассеченная твердью? Океан жизни, по которому надо плыть навстречу своей судьбе?

Исчерпание этапа — еще не финал. Плач по живым — не похороны. Это лишь неизбежная горькая плата за пройденный путь, за будущий путь.

Это не конец, это Бесконечность.

Виктор Матизен

Кино-Гения Марлена Хуциева

Известно, что каждое произведение можно пересказать столь отвлеченным образом, что пересказ охватит заодно и целое семейство родственных ему произведений. Для «Бесконечности» требуемый уровень абстракции довольно очевиден, поскольку любой сведущий человек встречал повести и фильмы, которые можно изложить так: «Некто в состоянии душевной смуты отправляется в населенный пункт, где прошли его ранние годы». Деревенщики обожали рассказывать о том, как горожанин, испытывая внутренний разлад, едет в родное село, дабы, как они изъяснялись, припасть к истокам (например, «Зеленинский погост» режиссера-дебютанта Б. Лизнева, 1990); городские авторы для того же отправляли столичного жителя в тихий провинциальный городок, где он провел юность (например, «Тема» Г. Панфилова, 1979).

Разумеется, каждый вправе съездить в родной город и затем поведать об этом urbi et orbi, а каждый художник волен использовать любые неавторские сюжеты, но чем тривиальней сюжет, тем больше усилий должен потратить автор, чтобы вырвать само произведение из разряда банальных. Панфилову это удалось уже за счет того, что он придал теме не лирическую, как обычно, а почти сатирическую обработку; Лизневу в конечном счете так и не удалось.

Хуциев поступает по-своему. Возвращение героя оказывается двояким: это и реальное путешествие в пространстве, и ирреальное путешествие во времени. Некто не просто приезжает в родной городок, он попадает в прошлое, вернее, прошлое приходит к нему само. Такой поворот, разумеется, резко выделяет «Бесконечность» из множества рядовых обработок данной темы, но он же вынуждает ее к сравнению с «Земляничной поляной», «Солярисом» и «Зеркалом», в которых мотив «встречи с прошлым» играет огромную роль. Но если с бергмановским фильмом прямых аллюзий нет, то явных и странных отсылок к Тарковскому не может не почувствовать даже самый невнимательный или ненасмотренный зритель. Чего стоит одна только хоральная прелюдия Баха, маркирующая в «Бесконечности» ирреальные моменты (не все), которая за двадцать лет до этого маркировала начало «Соляриса», его кульминацию и финал; или почти буквально повторенный кадр «Зеркала», где отражение оказывается на четверть века старше, чем прообраз.

Я понимаю иронический повтор или повтор-переосмысление, но повтор в той же функции повергает меня в недоумение. Могу предположить, что Хуциев, старший современник Тарковского, набрел на эту мелодию или этот аттракцион раньше, чем тот их использовал, но что ж теперь делать, если они прочно ассоциированы с именем другого режиссера?

Иронический повтор в хуциевском фильме, впрочем, тоже есть — я имею в виду сцену с могильщиками и фразу «Бедный Юрик!» — но выглядит она, как вставной номер, а не как органический элемент, поскольку фильм в целом далек и от иронической стихии, и от стихии постмодерна. Хуциев из другого поколения, из другого культурного контекста, и оперировать чужим материалом или, тем более, чужим художественным стилем ему не очень-то с руки. Он делает это профессионально, но как человек, научившийся уже такому языку.

Узловыми точками «хронотопа возвращения» являются, естественно, встречи и расставания, и драматургия фильма как большого целого складывается из таких микродраматургических отрезков: встреча с собой молодым, с возлюбленной, со старым знакомым (стандартный набор), со стариком на грани жизни и смерти, со священником (не вполне стандартный набор), встреча Нового года, проводы полка, прощание на вокзале, расставание с собой (вполне нестандартный набор). Часть из них происходит в ирреальном модусе, часть в реальном или, точнее, как бы в реальном, поскольку легкой ирреальностью пронизано все происходящее.

На протяжении почти каждого отрезка у меня возникало стойкое впечатление, что Хуциев, великолепно снимая пластическую его часть, словно бы не знает, что ему делать там, где герои должны заговорить. Иначе говоря, он отменно, а порой блистательно справляется с режиссерскими задачами, но неуверенно себя чувствует в аспектах чисто драматургических.

Объяснить это можно. Хуциевские шедевры имели в основе высокопрофессиональную драматургию Шпаликова и Гребнева, да и в прочих своих замечательных фильмах режиссер опирался на чужой литературный материал притом с такими героями, от которых его отделяла достаточная для целостного обзора дистанция. В «Бесконечности» нет ни того, ни другого, это фильм как бы вдвойне авторский, по материалу и по исполнению: режиссер здесь выступает как сценарист, а автор очень близок к герою.

Совмещение разнородных ролей создает дополнительные трудности. Объективированный автопортрет или объективированный портрет так называемого «лирического героя» — в известном смысле contradictio in adjecto, о чем писал еще молодой Бахтин. Но герою фильма надлежит быть объективированным, если не объектным для автора; в противном случае создается ощущение неполной искренности, неоткровенности самого героя или нечеткости его образа. Бергмановский профессор Борг и Крис Кельвин у Тарковского — образы вполне объективированные (хотя на обоих также лежит немалый груз авторских интенций), в должной мере объективирован и «Я — персонаж» в «Зеркале» — за счет беспощадного раскрытия своих отношений с окружающими. Оба авторских воплощения в «Бесконечности» одинаково расплывчаты, абстрактны, неопределенны; оба исполнителя (Владислав Пильников и Алексей Зеленов) не достигают ни искусной выразительности профессиональных актеров, ни естественной выразительности людей с улицы и выглядят натурщиками, а сам фильм, в противовес прежним хуциевским работам (но в соответствии со своим названием), не привязан ни к «здесь и сейчас», ни к «там и тогда», а висит в каком-то общем времени и общем месте.

Возможно, это входило в замысел постановщика. Можно даже предположить, что отвлеченность придется по душе той категории зрителей (я к ней не принадлежу), которая склонна отображаться в фильме, заполняя его пустоты своим воображением и, так сказать, наращивая сюжетный скелет своей жизненной плотью (что в психологии называется проективностью или тематической апперцепцией, а в просторечии описывается афоризмом «каждый понимает в меру своей испорченности»). Но, с другой стороны, подобная отвлеченность выталкивает зрителей, во всяком случае ту их часть, к которой принадлежу я, из экранного пространства.

Разговоры в фильме под стать главным героям. Дело не в самой по себе абстрактности, а в ее характере. Отвлеченность диалогов «обычно» оправдана — либо их содержательной глубиной (как у Платона), либо экзистенциальным напряжением (как у Акутагавы, Бергмана или Тарковского), либо формальной изощренностью (как у Натали Саррот), либо сочетанием каких-то из этих свойств (как у Достоевского). Диалоги в «Бесконечности», к великому сожалению, находятся на уровне интонированных общих мест, хотя ведутся они на экзистенциальные темы.

Хуциев, несомненно, хотел создать экзистенциальный фильм. Формально рассуждая, ему это удалось. Но если смотреть глубже, в фильме произошла подмена экзистенциальности отвлеченностью, бесконечности — неопределенностью. Кризис героя можно определить только отрицательным образом (что в логике является худшим видом определений). Он не привязан ни к семейным, ни к служебным неурядицам, ни ко внутриличностному конфликту, ни к противоречию между прошлым и нынешним состоянием. Между «старой» и «молодой» ипостасями нет никакого силового поля, а пролегает полоса доброжелательного отчуждения. Был одним, повзрослел, стал другим — и только. Молодым о смерти не думал, взрослым задумался — и это всё?

По этому вопросу, мне кажется, лучше всего высказались древние римляне: memento mori. Для полной ясности можно было бы добавить: semper memento.

Тема возвращения в прошлое органично связана с темой, которую Трифонов обозначил названием своей повести: «Предварительные итоги». И для меня, признаться, остается загадкой, почему Хуциев, сказав «а», так и не сказал «б», подменив принцип недоговоренности принципом неопределенности (но не хайзенберговским).

Пора перейти к лицеприятной части разбора. Я уже вскользь упомянул о том, что́ в хуциевском фильме произвело на меня исключительно сильное впечатление, инерция которого нередко перекрывала умозрительные куски. Есть такое не очень употребительное слово — киногения, в звучании которого счастливо сливаются «кино» и «гений». Рискованно каламбуря, можно было бы даже разложить его на составляющие: «кино́-ге́ния». Именно такое кино начинается там, где власть берет хуциевская киногения: встреча-узнавание на улице; расставание в финале, где взрослого и молодого Владимиров разлучает ручей, перетекающий в реку, столь же реальную, сколь ирреальную, ибо она — река времени и забвения (Набоков бы непремен-

но скаламбурил: «летняя Лета»); две скрещенные за спиной взрослого Владимира женские руки с повисшими на пальцах чашками; и массовые сцены — встреча Нового 1900 года, на которую попадает Владимир старший; проводы полка на первую мировую да «Прощание славянки» на вокзале.

И хотя потрясающие массовые сцены можно назвать фирменным блюдом советского кино вообще (вспомним Эйзенштейна, Калатозова и Чухрая) и хуциевского в частности (впомним первомайскую демонстрацию в середине «Заставы Ильича» и празднование Дня Победы в финале «Июльского дождя»), тут не думаешь ни о каких повторах, потому что сделано это так, что описать свои ощущения я могу только — прошу обратить внимание на типично постмодерновый способ преодоления банальности — полным и честным перебором журналистских штампов, как то: мурашки — бегут, волосы — шевелятся, горло — сжимается, грудь — щемит, на глазах — вскипают слезы. По размышлении я, кажется, начинаю понимать, как это здесь сделано: зрителя надо сперва подготовить, а потом, пардон, взять. Для начала подбросить ему какую-нибудь легкую странность в кадре: чуть тревожащий ракурс, новый звук на грани слуха, осторожно усилить эффект и затем резко дать целое. Собственно говоря, это сочетание двух классических приемов, saspens'a и pars pro toto: «от части через саспенс к целому». Так, к примеру, Тарковский строит финал «Соляриса». И тут Хуциев, как в лучших своих работах, оказывается конгениален младшему собрату, которого он же и вывел впервые на экран в знаменитой вечеринке в «Заставе Ильича».

Остается резюмировать в том же рассудительном тоне, в котором написана почти вся рецензия. Итак: независимо от данной фильму оценки можно совершенно точно сказать, для чего режиссеру было необходимо его создать, а нам — посмотреть. Хуциеву — чтобы поставить на себе чистый эксперимент, нам — чтобы уяснить себе, кто есть Хуциев в чистом виде. И в этом смысле объективация состоялась.

Поскольку краткая заметка о «Бесконечности» (в «Киноглазе», № 2) писалась мною вместе с М. Гуревичем, все возможные совпадения прошу отнести на его счет.

Фото Е. Кочеткова

ПОСЛЕСЛОВИЕ К КНИЖКЕ, ВЫПОЛНЕННОЕ В ВИДЕ ФОТОГРАФИЙ И НЕБОЛЬШОГО ПОЯСНЕНИЯ К НИМ

...Эти фотографии я получила, когда книга, посвященная биографии фильма «Застава Ильича», была уже сдана в печать. Хуциев, правда, все время твердил, что работала у него на «Заставе...» какая-то молоденькая практикантка, очень много снимала, наверное, снимки остались,— но где те снимки и где искать молоденькую практикантку?

«Практикантка» Генриетта Перьян, ныне сотрудница Волгоградского телевидения, нашла меня сама, но использовать ее фотографии в книжке уже не удалось. А жаль! Они достаточно выразительны — особенно одна, воспроизводящая мизансцену некоего обсуждения, где худенький, почти бесплотный режиссер в очередной раз объясняет коллегам, что именно он хотел сказать своим фильмом.

Вообще я все время ловлю себя на том, что книгу[1], уже более года назад изданную, мне все время хочется дописывать, а кое-что в ней и переписать. Например, портрет шестидесятника получился у меня слишком восторженным. Между тем, это было последнее советское поколение не просто убежденных атеистов, но людей, превративших свой атеизм в некую веру, почти в религию, неистово молившихся стройке, Котловану, бездомности... Да и многие коллизии фильма «Застава Ильича» сегодня воспринимаются совсем иначе, чем, скажем, три или даже два года тому назад. Я не знаю никакой другой картины, которая, оставаясь классикой шестидесятых годов, тем не менее менялась бы во времени, как может меняться только живой человек,— он стареет, седеет, но одновременно в его лице проступают какие-то черты, которые раньше казались просто приметами молодости, а теперь читаются как печать судьбы целого поколения. В этом смысле глубоко символично, что Хуциев опять поменял название «Застава Ильича» на мало, с моей точки зрения, удачное — «Мне двадцать лет». Мой любимый фильм никак не хочет отлиться в бронзу, угомониться и занять, наконец, подобающее ему место на почетной полке отечественной киноклассики. Между тем, ему, конечно, давно уже не двадцать — по облику, по характеру это типичнейший шестидесятник; и седые мальчики, его герои, кажется, все еще продолжают свои странствия по Москве, давно ставшей им чужой. В этот разговор

[1] Хлоплянкина Т. «Застава Ильича». История фильма. М., 1990.

«Застава Ильича». Рабочий момент.
В. Попов, М. Хуциев. 1963

все время стремятся вмешаться новые мальчики, относящиеся порой к фильму с таким оттенком личного раздражения (см. статью Д. Галковского в «Независимой газете»), какое может вызвать лишь живой человек, а не бесстрастная кинопленка. Вот почему в биографии «Заставы Ильича» никак не удается поставить сегодня точку.

Мое послесловие несколько затянулось. Закончу его небольшим рассказом.

Как-то вечером я пришла к Хуциеву, чтобы обсудить подписи под фотографиями для уже сданной в издательство книжки. Был включен телевизор, и вдруг на экране возникло лицо режиссера, принимавшего когда-то участие в одном из бесконечных судилищ над «Заставой...». Режиссер этот теперь многословно объяснял, что он всегда хотел фильму Хуциева добра и что стенограммы обсуждения, опубликованные журналом «Искусство кино»[2], создают одностороннее представление о трудной — труднейшей! — ситуации, возникшей вокруг «Заставы Ильича». Хуциев слушал эти объяснения абсолютно молча, и хотя он сидел в низком, глубоком кресле, а телевизор стоял на довольно высокой тумбочке, мне показалось, что Марлен взирает на бывшего своего товарища откуда-то сверху и с тем выражением спокойной, ледяной гордости, которой я никогда не замечала у этого человека, вечно собой недовольного, находящегося в конфликте с временем и с собственным характером певчего дрозда, помещенного в железную клетку современного кинопроизводства. Ни единого слова упрека или хотя бы даже насмешки не сорвалось с его уст, и мы продолжали перебирать фотографии. Я тогда в очередной раз подумала, что жизнь продолжает дописывать к драматичной истории «Заставы...» новые подробности. Ведь надо же мне было оказаться перед телевизором вместе с Хуциевым именно в этот момент, чтобы понять простую вещь: талант связан с моралью гораздо теснее, чем принято считать. Люди, судившие «Заставу Ильича» под одобрительное улюлюканье властей, подверглись потом наказанию гораздо более серьезному, нежели публикация старых стенограмм.

Этот эпизод я тоже не успела вставить в книжку. Впрочем, вряд ли стоит об этом жалеть. Истина, что есть Божий суд, — слишком очевидна, хотя и открылась многим из нас совсем недавно.

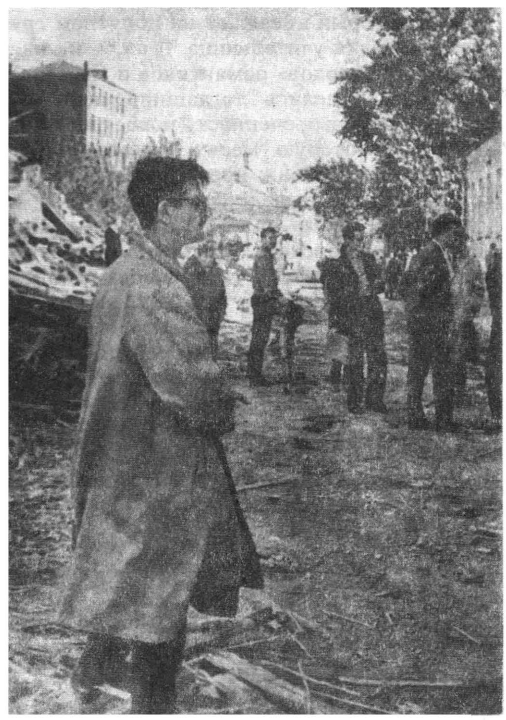
Т. Хлоплянкина

---

[2] См.: Деменок А. «Застава Ильича» — урок истории. «Искусство кино», 1988, № 6.

Г. Бритиков, А. Аскольдов, М. Хуциев. Последний худсовет по «Заставе Ильича»

М. Хуциев на съемках фильма «Застава Ильича». Москва, Арбат. 1963



Интонация

Когда появились первые фильмы М. Хуциева, кое-кто из критиков не к собственной профессиональной чести «опознал» в нем подражателя неореалистов. Но художник не перенимал приемов неореализма — он совпал с этим направлением душевным строем. Основу этого строя составлял лиризм, и главной интонацией «Весны на Заречной улице», поставленной совместно с Ф. Миронером, ныне покойным, была лирическая.

Фильм о сталеварах из небольшого рабочего городка при всех субъективных авторских привнесениях — это «фильм жизни», а не кинолента внутреннего видения и личностных переживаний. Однако поэтическая тональность если не входит в противоречие, то составляет контрапункт с внешним обликом отображаемой жизни, с материальной средой внутрикадрового пространства. Город, в который въезжает на попутном грузовике молодая учительница Таня,— не из тех «голубых городов» романтиков и мечтателей, о который пелись тогдашние песни. Это сплошная развороченность новостроек, глина и грязь, которую месят огромные колеса грузовиков. Пейзаж преимущественно индустриальный. Обыденней и прозаичней «натурного объекта» для поэтических излияний надо было поискать. Но не по недоразумению или ошибке, а совершенно сознательно взята именно эта среда. Надо было не долго искать, а только включить в кадр то, что было в самой жизни. Авторы избрали этот материал, внутренне сопротивляясь соблазну создать искусственный киношный мир. Избрали совершенно принципиально и убежденно.

Не связанный с фактурой жизненного материала впрямую, поэтический дух все же имеет к ней непосредственное отношение. Как ни прозаична и неприкрашенна действительность рабочего поселка и вседневной жизни героев, она не бескрыла, не чужда идеалу, воплощает высокие нравственные ценности — трудовые, например. Герои испытывают искренние и истинные чувства. Где-то над сюжетом или позади него, в обратной перспективе, прочитывается великая война и великая победа. Вот это и позволяет М. Хуциеву осуществлять программу искусства, «решительно отказавшегося от фразы, но отнюдь не от высоких слов» (Н. Зоркая). Теплым чувством согрето восприятие своих персонажей, и главное, той объективно существующей реальности, в которую входит художник и в которую вводит нас, зрителей. Это примерно тот же способ взаимодействия художника с материалом, который заставлял Рембрандта вокруг группы бюргеров разливать свою волшебную светотень так, что вместо дежурного заказного портрета получался «Ночной дозор».

Эта гармония далась, видимо, не без внутреннего конфликта, который отозвался прежде всего в главном герое, Саше,— воспомним тот налет шика, нахальноватой самоуверенности «гегемона» в первых сценах фильма и на уроке о «Молчацком». Вдумаемся: ведь эта хамоватость имеет и индивидуальную, и, так сказать, классовую природу. Однако внутренний разлад Саши и его грубоватые замашки покорителя и победителя сначала уравновешиваются, а потом снимаются незаурядностью чувства, которое обрушивается на него. Герой гармонизируется, преображаясь из недалекого и уверенного в себе «хозяина жизни» и постоянного обитателя Доски почета во влюбленного, потрясенного громадой открывшегося ему чувства.

Но вот был или нет повод для лирики в самой той действительности? И более того — было ли лирическое самочувствие частью той жизни? Вопрос этот не праздный в условиях современного крена в сторону развенчания мифологического сознания. Мне кажется,

«Весна на Заречной улице»
Сценарий Ф. Миронера. Постановка Ф. Миронера, М. Хуциева. Операторы Р. Василевский, П. Тодоровский. Художник В. Зачинаев. Композитор Б. Мокроусов. Звукооператор В. Курганский. Одесская киностудия, 1956.

сколько ни истолковывай плоды режиссерского творчества как «кинематографический инструментарий внедрения мифов тоталитаризма в сознание зрителей» или как «иллюзии догматического прекраснодушия» (Давыдов Ю. «Искусство кино», 1988, № 6, с. 13), лирическую интонацию М. Хуциева не подведешь под знаменатель идеологии. Потому что художественные приемы никогда не были лишь результатом тоталитаристского устройства общества. Идеализм был — и остался, как показало время и фильмы,— его, Воплощенный способ существования всех персонажей «Весны на Заречной улице» — это «всемирная отзывчивость». Вещество актерского действования в этой ленте состоит из искренности, непосредственности реакций, из простоты и цельности душевных проявлений. Из особой, не павильонно-киношной психологической достоверности переживания. То, что М. Хуциев «отказался от фразы, но не от высоких слов», нашло свое выражение и в том, что актеры в его фильмах отошли от дикторской манеры

«Весна на Заречной улице»

Хуциева, личностным самосознанием. Глядя сегодня на Заречную улицу еще и глазами свидетелей злокачественного художественного оскудения экрана, почему же мы отвергаем обоснованность такого подхода и к жизни, и к сверхзадаче творчества? Шестидесятники с их романтизмом и внутренней обращенностью к идеалам правы хотя бы в том, что видели осуществление идеальных начал в характерах людей, в том, какие свойства и качества мобилизовала в душе народа в массовом масштабе война. И когда В. Высоцкий пел «Обложили меня, обложили» или даже «Зин, сходила б лучше в магазин», он тоже отталкивался от идеального отсчета, существующего в сознании его и людей одного с ним призыва. Не только как высшей ценности, но и как осуществленной духовной реальности.

Реальная осуществленность романтической нормы, которую сейчас хотят в угоду политологическим моделям исключить из жизненного состава прошедших лет, поддержана в фильме на эстетическом уровне. подачи текста, от патетической и романтизированной читки, какой еще отличался, например, Павка Корчагин в исполнении В. Ланового.

Простая и искренняя (и одновременно эстетически освоенная) достоверность актерской игры в «Весне...» — тоже одно из свидетельств в пользу жизнеспособности идеала, которому остался верен М. Хуциев. Как ни покажется это странным сейчас, отсвет осуществления гармонических отношений брезжил в коммунальном укладе тех лет. И беды, и радости «система коридорная» делала общими не только поневоле — они действительно так и переживались. И уж если сталевар Сашко Савченко влюбился в учительницу, так что места себе не находит, то это состояние переживает с ним весь рабочий поселок.

Да-да, именно вот об этой любви хочется сказать особо! Теперь ведь, знаете ли, принято считать, что «у нас нет секса». Достойное лучшего применения торжествующее злорадство придало неосторожной фразе ни в

чем (и в ханжестве прежде всего) не повинной участницы телемоста смысл, который в эту фразу не вкладывался. В этом заведомо оболваненном и ориентированном по-прежнему на образ врага толковании в который раз воспроизвел себя перевернутый штамп мифологического, а не исторического мышления.

Если признать, что 70 лет советское кино не знало проблем пола, то куда девать хотя бы фильмы 20-х годов, где эти вопросы ставились со всей откровенностью («Парижский сапожник», «Третья Мещанская» и т. д.)? Со всей определенностью, но без манипуляций с первичными и вторичными половыми признаками, ибо позвольте робко предположить, что это не одно и то же — по крайней мере, в кино. Вот Г. Гачев убедительно доказал, что «сексуальная» тема расположилась прямо в центре романа «Евгений Онегин», в эротическом по своей подоплеке сне Татьяны, но от этого «энциклопедия русской жизни» не стала более натуралистичной и менее поэтичной, а Пушкин — более «сексуально озабоченным». Вот и в «Весне...» — попробуйте-ка сказать, что наваждение Саши Савченко не имеет чувственной природы! Совершенно справедливо написано Н. Зоркой, что «и сегодня в «Весне на Заречной улице» вас поразит, быть может, трудная и живительная *страсть* (выделено мною.— *Л. Г.*) Саши Савченко, так сильно и темпераментно сыгранная Н. Рыбниковым. Любовь будто ломает суставы, гонит человека с места на место, и он ходит потерянный, с искаженным судорогой лицом». Любовь героя передана в этом фильме во всей цельности и неразложимости этого переживания на «секс» и «духовку». Потому для адекватного воплощения любви требуется отвечающее специфике искусства и православному типу сознания символическое, знаковое отображение, непрямое говорение, образ, троп. Чтобы передать страсть Саши, М. Хуциеву нужно показать искаженное судорогой лицо, в то время как А. Михалков-Кончаловский, к примеру, столкнувшись с аналогичной задачей в «Любовниках Марии», показывает, как его герой расстегивает брюки.

Не только в обыденном сознании — во многих «теоретических» построениях сексуальное сегодня сводится попросту к генитальному. А взывать к историческим примерам бесплодно в то время, когда как бы само собой установилось, что «секс» и проблема пола в нашем кино открылись с появлением Натальи Негоды. А вот, по моему занудному разумению, так в те времена, о которых идет речь, режиссеры не снимали половые акты и последнюю откровенность ласк не только потому, что им мешали Госкино и Политбюро. И тем более не потому, что у нас был запрет на половые отношения, как можно заключить по пафосу и аргументации некоторых сегодняшних апологетов сексуальной свободы. Кстати, и тех, кого полово-раскрепощенческое вдохновение охватило непосредственно вслед за столь же вдохновенной деятельностью по разоблачению богов и дьяволов в зеркале экрана. (Сравните, например, характеристику фильма «Ночной портье» как «психопатологическую интерпретацию фашизма» в статье К. Разлогова «Политический фильм» — «Кинословарь», 1986 — с его же характеристикой этого фильма перед первым публичным показом в Москве в 1991 году.) А что если и тогда, и сейчас посреди поголовного интереса асов и патриархов к «семантике обнаженного женского тела, развернутого анфас» были и есть люди, для которых суть не в том, чтобы прятать, а в том, чтобы не выставлять напоказ то, что по определению, по самой своей природе предназначено для интимного переживания, и только в таком осуществлении, как личное достояние, а не соборное, и представляет собой ценность и источник художественного вдохновения?..

В дальнейших фильмах трилогии режиссера («Застава Ильича», «Июльский дождь») лирическая интонация претерпела примечательные качественные изменения. Как бы ни был М. Хуциев тогда, в 56-м, упоен мелодией песенки, шевельнувшейся в нем, он не был отделен ею от реальности до такой степени, до какой многие «...логи» и «...веды» нашего времени закодированы своими псевдоисторическими культурологическими моделями. Предметом художественного отображения уже в последней киноленте трилогии, «Июльском дожде», закономерно стало то томительное стояние времени, та катастрофическая статика пустонапряженного существования, точное имя которым — «застой» — в логических формах мышления было найдено много позднее.

Но к «Весне на Заречной улице» сегодня мы припадаем не в ностальгическом ретро-порыве. А потому, что эта давняя лента как момент истины содержит ту самоценную лирическую ауру конца пятидесятых, которую самонадеянно и равнодушно исключают из состава жизненного вещества означенного времени односторонние и ограниченные «политологические» концепции.

Любовь Герасимова

Леонид Козлов

Присутствие Пушкина

Когда я приехал на «Мосфильм» в апреле прошлого года, чтобы просмотреть в черновом монтаже «Бесконечность», и увидел Хуциева в рабочей обстановке, я поразился. Это был своего рода подарок для меня: увидеть его таким, каким я его запомнил тридцать лет назад на съемках «Заставы». Увидеть человека в возрасте, убеленного сединой, казалось бы, неизбежно усталого, таким живым, полным неиссякающих сил, юношески одержимым — словом, не изменившимся, несмотря на все внешние изменения. Я не успел задуматься о тайне этой жизнеспособности художника, вернее, его способности возрождаться. А ведь позади остались долгие, трудные, сложные годы, позади осталось полтора (если не больше) десятка лет, которые Хуциев отдал своему заветному замыслу — фильму о Пушкине, вложив в него бездну сил, таланта и воображения. Этому замыслу не было суждено осуществиться. Казалось бы — катастрофа. Казалось бы, вся эта история должна была оставить на нем неизгладимую печать и разочарования, и горечи, и усталости. Но все оказалось совершенно иначе: я увидел его невероятно живым и окончательно в этом убедился, просмотрев его «Бесконечность». И внезапно подумал: а может быть, Пушкин его и спас?

Может быть, именно то обстоятельство, что Марлен Хуциев столько лет прожил в мире Пушкина, в мире пушкинских гармоний, пушкинской мудрости и пушкинской свободы, именно это дало ему ту силу духовного самостояния, тот заряд «тайной свободы», ту волю миротворства, ту ясность и уравновешенность взгляда на удел человеческий, которые помогли ему именно теперь — в условиях нашей чудовищной смуты и суеты, повальной растерянности и податливости всяческим бесам — создать «Бесконечность».

А в самой картине — стоит только взглядеться и вслушаться — то и дело возникает эхо Пушкина, эхо пушкинских образов, пушкинских стихов, пусть и не произносимых ни разу. Здесь и «Пора, мой, друг, пора!..», и «любовь к родному пепелищу», и «Брожу ли я вдоль улиц шумных...», и «незримый рой гостей», и «Здравствуй, племя младое, незнакомое!». Весь тот мир, который предстает и движется в картине, напитан и одухотворен присутствием Пушкина.

По-видимому, бывают такие замыслы, которые могут, а то и должны оставаться — и продолжать свою особую жизнь — вне своего прямого воплощения. Вполне естественно сожалеть, что Дрейер так и не поставил свой фильм о Христе, Эйзенштейн — свою «Любовь поэта», Висконти — «В поисках утраченного времени». Но замыслы тоже имеют свою судьбу. Они могут обретать свое инобытие в других воплощениях. Вот так, как на этот раз.

Пути творчества поистине неисповедимы.

У Хуциева есть одна тема — это не только тема, это особенность его таланта, особенность его восприятия мира, его взгляда на людей, но, конечно же, и тема, сквозная в его искусстве, воссоединение человека и человека, воссоединение душ.

Вспомним «Весну на Заречной улице» и «Два Федора» — ранние хуциевские фильмы, в которых самые замечательные и сильные мгновенья как раз с этой темой связаны. В этом же — суть сюжета «Послесловия». А в «Июльском дожде» тема оборачивается другой стороной: речь идет о драме несостоявшегося воссоединения.

И вот теперь — «Бесконечность». Фильм, в котором тема воссоединения душ становится темой воссоединения времен. Главный герой, лирический герой начинает с себя. Первая встреча, происходящая в этом сюжете,— его встреча с самим собою прежним, молодым. Потом путешествие — и бесконечно трогательная воображаемая история его встречи с женщиной из своего прошлого. С каждой новой встречей, с каждым новым прикосновением души расширяются пределы времени, в котором пребывает наш герой. И плачущий ребенок (человек будущего) равнозначен тому таинственному старому человеку, который доверяет нашему герою бесценные стеклянные негативы, где запечатлелись человеческие лики прошедшего времени. А потом — два самых поразительных эпизода: встреча XX века и проводы полка. Здесь Хуциеву, как никогда раньше (и, может быть, как никому другому), удалось выразить посредством экрана чувство восстанавливаемого родства с прежними поколениями России. Хуциевская тема воссоединения душ зазвучала здесь как тема историческая.

Мистерия вокзала

Когда исчез из кадра бесконечно длинный состав и канули в вечность его пассажиры, солдаты Империалистической, и проплыли снятые чуть не в фокусе, чуть размыто гордые силуэты офицеров и скорбные — сестер милосердия, навсегда унося с собой щемящую тайну другой жизни,— с опустевшего провинциального перрона августа 14-го меня почему-то вынесло в другое время и другое место. Эпизод проводов полка из «Бесконечности» М. Хуциева неожиданно срифмовался с другим — знаменитым финалом фильма В. Трунина и А. Смирнова «Белорусский вокзал».

Я давно не пересматривала картину, но сразу поняла, что не заблудилась, напротив, нечаянно открыла новую дорогу к старому фильму, затерявшемуся в анналах. Без повторного просмотра было ясно: та Встреча и эти Проводы расположены на одном историческом векторе, на одной оси духовных координат. И эмоциональная доминанта тоже общая — соборность, которой резонирует всякий, кто вырос на русской почве, какому бы Богу ни молился. Вот уже где нет ни эллина, ни иудея, так это на наших, на российских проводах и встречах. Ибо что такое национальный менталитет как не преображенное религиозное сознание?

После гонений на церковь и отпадения от нее огромного пласта народа наша генетическая тяга к соборности (обернувшаяся в конце концов дичью советского коллективизма) находила выход в странных местах — на сборных пунктах, на вокзалах, на проводах, встречах и невстречах, словом, там, где вершилась судьба народная в самом буквальном смысле, куда сходились, влекомые одним на всех чувством. (Стояние москвичей у Белого дома в прошлом августе — тоже отсюда.) Это чувство всегда было замешано на страдании, а радость если и была, то непременно со слезами на глазах.

Вокзал стал площадкой мистериального действа, в котором участвовала вся страна. Ведь в каждой семье был кто-то, кого ритуально провожали на подвиг — ратный или трудовой. Провожали на гражданскую, на финскую, на Отечественную, на великие стройки коммунизма, на целину и строительство БАМа.

Кинематограф, который начинался с суператтракциона «Прибытие поезда», раньше всех угадал и воплотил сакральный смысл этих массовых действ, где экстатическая толпа обретает статус героя-массы, становясь одновременно протагонистом Автора. Коллективное жертвоприношение — та сфера роевой жизни, о которой мы знаем что-то такое, чего не знает никто. Это наше эзотерическое знание. И нет нам равных в изображении коллективной эмоции — одной на всех.

Стала классикой гениальная сцена проводов в калатозовских «Журавлях». И сколько их с той поры было в советском кино, неузнанных литургий, почему-то потребных душе воинствующих атеистов. Вспоминаются и «Чистое небо», и «Два Федора», и «Первый эшелон», и «Спасатель», и «Родник»... Одна из самых близких по времени — сцена проводов призывников в михалковской «Родне». Прочитывалась она однозначно: как проводы в Афган. Тогда это было смело. А ретроспективно здесь откликается иное: осознанный религиозный мотив. Тема братания и очищения акцентирована и оркестрована, словно действие происходит не на грязном провинциальном вокзале, а на паперти Божьего Храма в светлое Христово Воскресение. Но вот — совсем близко — перестроечный вариант соборности, точнее, ее выворотка, с потрясающей художнической чуткостью развернутая в сюжетную метафору в фильме «Облако-рай» Г. Николаевым и Н. Досталем. В этом трагифарсе, пародирующем страсть

«Белорусский вокзал»
Автор сценария В. Трунин. Режиссер А. Смирнов. Оператор П. Лебешев. Художник В. Коровин. Композитор В. Баснер. Текст песни Б. Окуджавы. Звукооператор Я. Потоцкий. «Мосфильм», 1970.

к коллективизму как дурную болезнь «совков», угадывается тема более крупная и универсальная. Крах советского коллективизма, как и предвидел Бердяев, совпал с окончательным крахом соборности и той квазирелигиозной веры, которая многие годы одухотворяла и идеализировала коммунистический режим.

«Белорусский вокзал» с его документальным финалом — это боль прощания с этой верой в предчувствии ее конца. Двадцать лет назад, в момент выхода фильма, даже продвинутое диссидентское воображение вряд ли могло вычитать в фильме тот метасюжет, который сегодня очевиден. То, что на исходе 60-х дало импульс картине, в начале 90-х проявилось в качестве ее сокровенной внутренней темы. Импульс — жесточайший идейный кризис в ситуации после подавления Пражской весны. Тема — рефлексия идеалиста-шестидесятника на фоне духовного поражения. Сейчас, на трезвую постперестроечную голову, явственно видно то, что тогда не осознавалось и не артикулировалось, но носилось в воздухе. Видно отчаяние. Иначе финальная сцена встречи фронтовиков не звучала бы заклинанием. Но именно так — с надрывом — и должны были переживать поражение последние представители русского идеализма. Искренняя вера, мощная этика, и безбрежная душевность, и всемирная отзывчивость, упование на «разумное, доброе, вечное». Но — ни тактики борьбы, ни техники компромисса. Зато какая красота жеста! Это же целая эстетика. Посмотрите, как реагирует классический шестидесятник на наступление реакции. Совсем как пращур-декабрист, вышедший на Сенатскую площадь с благородной верой в мудрость монарха. Он прекраснодушен, как жертва Кровавого воскресенья. Он выносит из храма чудотворную икону и идет с ней на площадь, к людям, чтобы, причастившись Духа святаго, всем миром спастись. И это после того, как столько десятилетий твердили: «Никто не даст нам избавленья, ни Бог, ни царь и ни герой...»

Искусно подготовленный всем ходом фильма финальный образ Поколения победителей — не что иное, как метафора в обличье кинодокумента. Это авторский Символ веры. Нравственный Абсолют, единственно возможный — пока еще — в обществе, отменившем вечные ценности.

При всей проективности моих построений тайное послание зрителям закодировано в сюжете.

Охотно использующий, между прочим, элементы вестерна сюжет имеет два уровня — фабульный и надфабульный. Помните завязку? Отделившийся от похоронной процессии герой-инспиратор тут же, на кладбище, обрастает командой бывших однополчан, и они немедленно начинают действовать, утверждая на каждом витке сюжета благородство своих морально-нравственных позиций. Очень скоро становится ясно: перед нами идеальные герои, рыцари без страха и упрека. Авторы идентифицируются с ними, отделяя своих протагонистов от молодого наглеца за рулем, в котором угадывается современный «крутой мэн», равно как от монструозного старика генерала, тестя их покойного товарища. И никакой сшибки поколений, никакой проблемы недостойных детей — вся эта ходячая пошлость была приписана фильму его интерпретаторами. Подать сюжет таким и только таким образом, лишить его художественной задачи и вывести на уровень конъюнктуры было выгодно вездесущему режиму, и он это делал устами добровольцев. В качестве типичного образца процитирую рецензента пермской «Звезды» от 8 июня 1971 года: «Фильм зовет нас все помнить и все понимать. Помнить, какой ценой оплачено завтрашнее счастье сегодняшней юности, которая обязана быть достойной столь великой платы. Напоминает, что в жизни каждого из нас должна быть та красная ракета, которая, однажды взлетев, позовет в бой, высший нравственный закон которого в том и состоит, чтобы, помня о других, уметь забыть себя, как умели забывать себя герои ленты».

Подобная риторика выворачивала смысл картины с точностью до наоборот. Достаточно прочесть фильм, отложив в сторону идеологически настраивающую оптику, чтобы увидеть, как последовательно, с какой-то даже чрезмерной внятностью излагается в нем притча о праведниках, которым нет места на грешной земле.

Фабульный, бытовой смысл истории в том, что однополчане, схоронив друга, хотят душевно посидеть за поминальным столом. Но из этого ничего не получается. В доме покойного поминки отменяются, да и неуютно там из-за тестя-сталиниста. В городском кафе их тоже не приветили — хамит официантка, водки не подают, и ВИА орет на всю катушку. Неприкаянные и отчужденные, бредут они по городу. Тут авторы и подбрасывают им испытание, из которого герои, конечно же, выйдут с честью. И снова почувствуют себя спасителями мира, лихими ребятами, как тогда, на фронте.

Характер этого испытания — очередной авторский акцент, подчеркивающий неукоре-

ненность героев в этой действительности, на этом свете.

Вслед за другом-слесарем опускаются они под землю, в люк коллектора, чтобы помочь справиться с аварией газопровода и вытащить наверх парнишку-сантехника, надышавшегося газом до обморока. Только здесь, под землей, они в своей тарелке — будто в родной землянке: кругом враг, и наше дело правое...

Они снова в цепи, плечом к плечу. Дают отпор подонку, который отказывается везти в больницу бездыханного сантехника. И садятся передохнуть под деревьями парка, смакуя чувство преодоления своей отчужденности. Им предстоит пройти еще и через КПЗ, какая же советская власть без ГУЛАГа, пусть хоть в таком облегченном варианте — авторы точно чувствуют типологию.

Тот тип с машиной наведет на них ментов и потребует сатисфакции. Однако эпизод в милиции, лакировочный и даже конформистский — на сегодняшний взгляд — не прибавит сюжету нового качества. Он нужен только для ритма — чтобы зритель полнее пережил предфинальную сцену в доме медсестры, где однополчане обретут, наконец, кров, друг друга и самих себя. И споют под гитару песню, ту, знаменитую, окуджавскую — про победу, которая нужна «одна на всех».

Действие выйдет на коду. Грянет военная музыка, и в кадр ворвется паровоз с портретом генералиссимуса, засияют измученные и просветленные лица ратников, соборный свет и благодать встречи прольются на них.

А наши герои будут спать тяжелым сном смертельно усталых людей — в неудобных позах, на тесном ложе в малогабаритной квартирке медсестры. Полноте, да им ли видится эта минута былого триумфа? Нет, не им. И не той милой девушке, что, засыпая, вдруг вскинет голову, будто на чей-то голос.

Видение явилось Авторам. Ибо Авторы, а не герои — истинные субъекты действия. И фильм этот — о детях, а не об отцах. И не о войне, а о мире. В этом мире, отринувшем тех, кому он обязан жизнью, в мире без идей и идеалов, авторы ищут духовную опору. Ищут почву, чтобы не повиснуть над бездной. И находят ее в памяти о прошлом. Об отцах. Великая история, великие предки. Это — было. И значит, есть твердь под ногами. Можно дышать, можно жить.

Хуциев в «Бесконечности» идет дальше по исторической вертикали и попадает в август 14-го. Он дает нам возможность иной идентификации, укореняя нас в том пространстве нашей истории, которое было под запретом. Художник опередил политиков: совершил долгожданный акт национального примирения, реабилитировал историю, рассеченную большевиками на красную и белую.

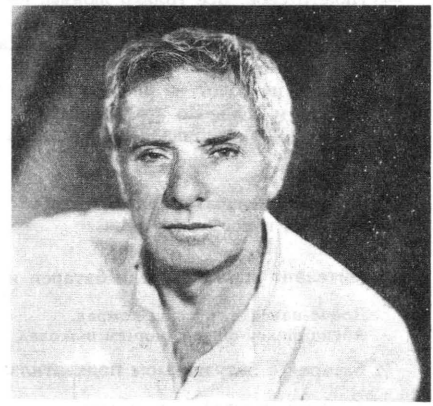
Что вело его по этому пути? Да то же самое, что двадцать лет назад привело Смирнова с Труниным на Белорусский вокзал. Страх беспочвенности. Боязнь потерять веру в смысл истории и в смысл жизни. Шестидесятники — последнее российское поколение, для которого почва значила все.

Почва — ключевое понятие шестидесятых, центр мировоззрения и мирочувствия. Это не консерватизм и не традиционализм — это сверхценность, гарантия самоидентификации в потоке вечности. Почвенничество как литературное течение — при всей бесспорной крупности и значительности явления — дочерняя ветвь, лишь производное духовной субстанции, обозначаемой понятием «почва». Да, оно вмещает в себя пушкинскую «любовь к родному пепелищу, любовь к отеческим гробам». Но прежде всего — это вопрос метафизики духа, его культурной и исторической принадлежности. Вечная русская тоска по корням — как экзистенция.

На свежем фоне «семидесяхнутых» и «восьмидерастов», дошедших до апофеоза беспочвенности, пожалуй, точнее будет сказать, до беспредела, возвращение Хуциева с шестидесятническим комплексом «почвы и судьбы» — громадное духовное событие. Прямой ответ на вопрос, которым задавался Николай Бердяев, уже будучи в изгнании, в 32-м году. Размышляя о том, как отразится на духовных чертах русского народа «неслыханная тирания», он писал: «...Многие черты XIX века должны быть преодолены как порождение крепостного права. И должны раскрыться новые черты — дисциплина характера, способность к действию, к организации, чувство ответственности, реальное понимание действительности. *Но всегда остается вопрос о вечных чертах русского духа.* У французов вечные черты национального духа связаны с XVII веком. Это остается верно и доныне и не изменено XVIII веком и революцией. Как будет у нас?» (курсив мой.— *Е. С.*)[1].

Елена Стишова

[1] Бердяев Н. Типы религиозной мысли в России. ИМКА-Пресс, 1989, с. 49.



Петр Тодоровский

Анкор! Еще анкор!

Прыщавый солдатик с длинной шеей, свободно торчащей в вороте гимнастерки, тоненьким голосочком, почти дискантом поет: «Где найдешь страну на све-ге-ге-ге-тее, краше Родины мо-го-ей...»

Хормейстер — чахоточного вида старшина музвзвода с интригующей фамилией Педик, закатив глаза, шлепает губами: «Вся земля мо-го-я-ааа в рассве-ге-ге-те, без конца простор пол-ееей...»

В нетопленном офицерском клубе на сцене поет хор. Солдатики в шинелях, в шапках-ушанках разевают рты, и струи пара вырываются вместе со словами припева: «Светит солнышко на небе ясное-ясное, цветут сады, шумят поля-ааа...»

Молоденький лейтенант с упоением растягивает меха аккордеона, на выходе подхватывает: «Россия вольна-гая, страна прекрасна-га-яааа...»

Старшина Педик в сердцах машет рукой, опускается на стул, прячет лицо в ладони с чувством отчаяния.

— «...любимый край, моя-ааа...» — хор рассыпается, умолкает.

— Перекур! — командует лейтенант. Он снимает аккордеон, подходит к хормейстеру.

— Ничего не получается! — бормочет старшина.— Не звучит припев, хоть ты сдохни!

— Что по этому поводу говорит замполит?

— А что может сказать Довбило? — писклявым голосочком говорит Педик.— «Не перекладывайте свои обязанности на других!» — говорит.

— Надо было сразу к полковнику.

— Ну-да! Разогнался!

Из вестибюля доносится солдатское ржание, клубы дыма вползают через распахнутые двери.

— Попробую-ка я уговорить полковника,— сказал лейтенант.

— Попробуй-попробуй! — безучастно говорит старшина.— Становись! — командует он.

Солдаты занимают места на скамейках, образуя амфитеатр в три яруса. Взмах руки, и тот же прыщавый запел: «Где найдешь страну на све-ге-ге-тее, в ратном подвиге, в труде-еее...»

...Метет поземка, раскачивает верхушки деревьев. Бежит лейтенантик по военному городку. Его фигурка петляет где-то внизу между сосен. Он пробегает мимо плаца, где солдаты отрабатывают приемы штыкового боя. Сюда доносится голос хормейстера Педика: «А теперь форте! В полную глотку: «...разогнали злые вражьи ту-гу-гу-чиии...»

...Бежит лейтенантик мимо стрельбища. Автоматные очереди на миг заглушают песню. Но вот она пробивается: «...победили-ги мы везде...»

...гремит песня над артиллерийским парком...

А теперь разливается над разукрашенной аркой, парадным въездом в часть: «...цветут сады, шумят поля-ааа, Россия вольна-гая, страна прекрасна-га-яааа, родимый край, мога-я Земля-аааа».

...А вот и его родная батарея. Солдаты, словно игрушечные, высоко задирают ноги...

— Тяни носок! Ножку-ууу! — перекрывает песню зычный голос комвзвода.

Лейтенантик подбегает к командиру батареи, капитану Лиховолу.

— Товарищ капитан! Разрешите доложить?!

Капитан молча дает согласие.

— В связи с подготовкой к армейскому смотру художественной самодеятельности по приказанию замполита полка, подполковника Довбило, с сегодняшнего дня я полностью освобождаюсь от занятий!

Капитан угрюмо смотрит на подчиненного, маленький, усатенький, весь надраенный: пуговицы блестят, пряжка блестит, сапоги блестят; из-под нависших век на лейтенанта смотрят рыжие, немигающие глаза — капитан производит впечатление человека, который в любую минуту может выхватить пистолет и выстрелить в тебя.

— Разрешите идти?

— Как ваше «ничего себе»? — капитан большой любитель загонять своих подчиненных в угол.

— Ничего себе. Все только людям! — нашелся лейтенант. Он так и стоит перед капитаном «навытяжку», приложив руку к виску.
— Декламация? Пение? Танец? — капитан смотрит на лейтенанта с нескрываемым презрением.
— Аккомпанемент.
— Значит, не соло? — разочарованно говорит Лиховол.
— Иногда и соло. Но в основном...
— Спойте! — перебивает его капитан.
— Сейчас?
— Именно.
— А наш запевала? Сережа Иванов?
— Потерял голос.

...Лейтенант шагал впереди батареи и пел:

Дойче паненка, руссиш комрад,
Абенд фикен-фикен, морген шоколад.

И батарея с энтузиазмом подхватила:

Соловей, соловей — пташечка,
Канареечка жалобно поет...
Ком, паненка, шлафен, морген дам часы,
Вшистко едно война and скидай трусы!
Эх! Соловей, соловей — пташечка,
Канареечка жалобно поет...

Капитан Лиховол шагает, чуть отстав, чему-то улыбается...

...Лейтенант заглянул в пищеблок полковой столовой. Ему улыбнулась миловидная повариха — совсем молоденькая в накрахмаленном колпаке.
— Девушка, вам идет белое,— сказал лейтенант, когда она вышла к нему.
— Этот толстый дурак пристает... Просто выживает меня...— пожаловалась повариха.
— У нас кто не работает, того не едят.
— Я вижу — тебе все равно?! — Она смахнула капельки пота со лба.
— Я его убью! Хочешь?
Повариха слабо улыбнулась.
— Сегодня опять срывается...— сказала она.
— Варум?
— Поругались. На день рождения не пойдут.
— Вери жаль.
— Между прочим, об этом должен побеспокоиться мужчина, если...— она поджала губки, вот-вот заплачет.
Лейтенант беспомощно развел руками.
— Придумай что-нибудь. Я так скучаю...
— Эх, скорей бы лето. Летом целуются в уста возле каждого куста,— он чмокнул ее в щечку.

...В процедурной санчасти полка, к нему спиной, сидела толстая санитарка.
— Альбина, а где моя любовь? — спросил лейтенант в дверях.
— У нее строгий, ревнивый муж! — не оборачиваясь, сказала Альбина.
— Я прошу тебя, передай своей подруге, что я ночей не сплю, о ней мечтаю. Вообще-то я сам хотел признаться ей, но,— и лейтенант вдруг запел: — «Но слов я не наше-ооол...»

...Бежит лейтенантик, отворачивается от колючего ветра, пятится спиной, растирает щеки.
И снова голос хормейстера, старшины Педика:
— Вторые голоса врут. Так! Поют только вторые!
— «С песнями борясь и побеждая-ааа»...

...Штаб полка — одноэтажное строение барачного типа. В дверях лейтенант сталкивается с сержантом Серебрянным — ординарцем полковника Виноградова.
— Послушайте, сержант,— с ходу приступил лейтенант.— Вы, оказывается, по паспорту не Виля, а Филя?!
— Так точно, Филя!
— Просто Филя?

— Просто Филя,— улыбается сержант.
— Настроение хозяина?
— Благодушен.
— Старик влюблен?
— Безумно.
— Что хоть она собой представляет?
— Жена Героя Советского Союза.
— Красивая?
— Не мой тип,— смеется сержант.

— Значит, без них не получается? — говорит полковник Виноградов.
— Так точно! — Лейтенант сидит прямой, руки на коленях, смотрит полковнику в глаза.
— К комбатам обращались?
— Офицеры своих жен на это дело не отпускают.
Полковник усмехнулся.
— Боятся... Всю войну без женщин...
Лейтенант тоже понимающе усмехнулся.
— Когда у нас смотр?
— Время еще есть, товарищ, полковник, но... Понимаете, когда хор берет это: «О Сталине мудром, родном и любимом, прекрасные песни слагает наро-оood» — пропел лейтенант.— А народ — это ж не только мужчины, но и женщины, верно? А получается, что поет не весь народ, а только одна его половина.
— И далеко не лучшая! — смеется полковник.— Он смотрит на лейтенанта: «Ох, и хитер, парень!» — Значит, в хор нужны женщины?
— Да. Без них песня о товарище Иосифе Виссарионовиче Сталине не звучит.
— Без них, лейтенант, ничего в жизни не звучит,— сказал полковник.
И грянула песня о Сталине! Подхваченная женскими голосами, она, казалось, вспорхнула, зазвенела, заколыхалась где-то под потолком.
В первом ряду — жены офицеров полка. А в центре — жена самого командира полка полковника Виноградова Федора Васильевича, Героя Советского Союза, лейтенант медицинской службы Любовь Антипова. Ох, как ей идет военная форма! Таким все идет!..
Рядом с ней стоит полковая красавица Аня Крюкова — жена заместителя командира батальона по строевой части капитана Крюкова. Чуть дальше Верочка — заметно беременная молодая женщина, жена замполита полка, подполковника Довбило.
Он тоже здесь. Сидит, бедный, в пустом холодном зале, завернувшись в шинель.
Рядом с хормейстером растягивает аккордеон лейтенант Полетаев. Он не в силах оторвать глаз от Любы Антиповой. Понимает, что так смотреть неприлично, но ничего с собой поделать не может. И Люба нет-нет да и засмотрится, как ловко бегают пальцы лейтенанта по клавишам, и только уже, отворачиваясь, мельком бросит взгляд на него. Когда они встречаются глазами, их губы невольно растягиваются в улыбке.
Это не остается незамеченным — жена командира полка при всех флиртует с молоденьким лейтенантом...
Но вот песня пошла на коду. Старшина Педик вскидывает руки вверх, его пальцы дрожат, глаза слипаются, кадык снует по отощавшему горлу... В экстазе, захлебываясь слюной, он швыряет руки вниз-вверх, обводит ими круг над головой и, наконец, ставит точку! Открывает глаза — на лице счастливая улыбка. Тихо, как после тяжелой болезни, Педик говорит:
— Всем большое спасибо!

...Расходились поздней ночью по прорытым в глубоких сугробах дорожкам. Снеговые ходы, как дерево, ветвились и разбегались причудливым узором по военному городку.
Старшина Педик откланялся на первой же развилке. Согнувшись в три погибели, он помчался в свой музвзвод.
Лидия Аркадьевна Бархатова, машинистка СМЕРШа — некрасивая, маленького роста с колючими глазками и толстой опущенной задницей особа лет сорока — свернула к своей землянке, у которой стоял часовой.
— Спокойной ночи, Лидия Аркадьевна! — пожелала ей в один голос компания, но Лидия Аркадьевна уже скрылась в землянке.
Подполковник Довбило обнял свою беременную Верочку и громко пропел: «Сталин — наша слава боевая-ааа!»
Верочка вздрогнула, рассмеялась и прикрыла ему рукой рот — муж неприятно фальшивил.
Аня Крюкова потянула Довбило к повороту.
— Володя! — обратилась она к лейтенанту Полетаеву.— Надеюсь, вы проводите даму...
— И непременно к самому дому! — сказала Верочка.
— Тем более что дама старше вас по званию и...— пошутил подполковник. Когда он смеялся, его широкое лицо немедленно принимало глупое выражение.

Компания свернула за угол и растаяла в темноте. Слышалось басовитое напевание Довбило, заразительный смех Ани Крюковой.

Лейтенант Полетаев и жена командира полка, полковника Виноградова, остались одни среди высоких сосен, звездного неба и трескучего мороза.

— Вы, оказывается, такая популярная личность,— не оборачиваясь, сказала она.— Вы учились играть на аккордеоне?

— Что вы! Я слухач-самоучка.

— Я так и подумала. Правда, в этой глуши достаточно знать три аккорда, чтобы прослыть весельчаком...

— Ну, я-то беру пять аккордов,— пошутил лейтенант. Он плелся за женой полковника и вдруг ни с того, ни с сего прошелся на кривых ногах, приседая, то ли просто кривляясь, то ли мучаясь от подступившей нужды.

— И давно вы носите свои две звездочки?

— А я не рвусь. Хочу демобилизоваться.— Нет, лейтенант, конечно, сильно замерз в своих хромовых сапожках: что он только не выделывал у нее за спиной, неспешно шагающей в теплых бурках.— Я ведь учусь в пединституте. Заочно.

— Интересно?

— Очень. Сейчас как раз проходим древний Египет.

— А вот и мой дом,— сказала она.

Они остановились возле двухэтажного сруба, обнесенного высоким забором.

— Спокойной ночи, товарищ старший лейтенант! — сказал Полетаев, готовый сорваться и побежать.

— Меня зовут Люба.

— Любовь?

— Просто Люба.

— А меня Володя,— он чуть опустил голову и прищелкнул каблуками. Помолчали.

— Вы наверное замерзли? — сказала она.

— Что вы! — жалко усмехнулся лейтенант и механически постукал каблуком о каблук.

— Слушайте, Володя. Мне говорили, что вы самый веселый человек в полку, душа общества...

— Сегодня что-то не получается,— смущенно проговорил лейтенант и почему-то разозлился: — А хотите, могу на дерево влезть? Показать вам орангутанга?

Рядом скрипнула калитка, и из темноты вышел Любин муж, полковник Виноградов. В длинной шинели, в каракулевой папахе, посеребренной снежинками, он казался великаном.

Лейтенант вздрогнул, вытянулся, приложил руку к виску.

— Здравия желаю, товарищ полковник!

— Это лейтенант... Володя,— сказала Люба.— Наш аккомпаниатор, теперь мой провожатый.

— Ну, что, лейтенант, зазвучала? — сказал полковник.

— Кто? Что? — не понял лейтенант.

— Песня-то, песня?

— Еще как! Покатилась.

— Вот и хорошо. Опустите же руку,— сказал полковник и Любе: — Прогуляюсь, надо посты проверить.

— Так поздно?

— Именно. Ведь спят, черти! — он неторопливо направился в сторону штаба полка.

— Разрешите идти? — сказал вслед лейтенант.

— Идите, конечно,— полуобернувшись, сказал полковник.

Лейтенант сорвался с места, но поймал взгляд Любы, остановился.

— Испугались? — насмешливо сказала она.

— Я просто сильно замерз,— признался лейтенант.— Не чувствую пальцев на ногах...

— Ну, бегите же...

Лейтенант благодарно кивнул и так рванул с места, что, казалось, за ним гналась стая волков.

Длинная шинель, кожаные перчатки, белый шелковый шарфик вокруг шеи, а на самом верху — папаха. Она плывет, покачивается на голове полковника. Он останавливается, стоит с закрытыми глазами в окружении столетних сосен и кажется сейчас таким маленьким, таким беззащитным, никому не нужным...

Он проходит мимо полковой прачечной, сворачивает за угол и, утопая по колено в снегу, наклоняется к маленькому окошку в бревенчатой стене. Оглянулся — вокруг никого. Только после этого осторожно постучал.

За окнами мелькнуло лицо. Женщина отодвинула занавеску, протерла запотевшее стекло, узнала полковника и счастливо улыбнулась.

Через минуту в пальто, накинутом поверх халата, в валенках на босу ногу, она ткнулась полковнику в грудь. Притихла, сухонькая, с большими печальными глазами, прижалась к этому большому человеку и зашептала:

— Федя! Феденька!

А Феденька безучастно смотрел в темноту, потом достал конверт с деньгами и сунул их женщине. Она потянулась, чтоб поцеловать его, но полковник деликатно отстранился, намекая, что свидание окончено. Но женщина не отпускала его, вцепилась в лацканы шинели.

— Я все вытерплю, Федя, все... Главное, чтоб у тебя было хорошо, чтоб ничего плохого...
— Если есть в чем нужда — говори. Все сделаю.
— Я не жалуюсь, Феденька. Но временами на меня находит такое, хоть вешайся.
— Потерпи, прошу тебя, Тамара. Еще немного...

Было далеко за полночь, когда полковник, уже раздетый, осторожно вошел в спальню. Потянулся, чтобы включить ночник, когда раздался Любин голос:

— Федор Васильевич! Я же сплю.

В темноте посреди спальни стоял обыкновенный мужчина среднего роста. В трусах, в голубой майке и шлепанцах на босу ногу, его было не узнать: куда делись осанка, рост, величие?!

— Я просил — дома называть меня только по имени.

Люба не ответила.

Полковник накинул халат и поднялся на второй этаж.

Ординарцу полковника, сержанту Серебрянному, в доме был отведен чулан. Это была крохотная комнатка на втором этаже, где кроме топчана еще вмещался большой стол у окна, за которым сейчас и работал сержант. Прикусив губу, он на большом ватманском листе старательно выводил стрелы. Сверху на листе надпись: «Наступление пехотного полка в условиях лесисто-болотистой местности. Домашняя работа слушателя Академии имени Фрунзе полковника Виноградова Ф. В.».

Сержант вскочил, вытянулся, чтобы приветствовать, но полковник дружески похлопал его по спине, склонился над схемой... Он долго рассматривал зеленые «рощи», коричневые «возвышенности», «болота» расположения полковой артиллерии, второй эшелон, резервы...

— Молодец! — сказал полковник.— Пятерка мне обеспечена.

И тогда сержант решился:

— Товарищ полковник! У меня мать болеет,— сержант держал в руках телеграмму.— Вы же знаете, я у нее один... Еще в прошлом году я подлежал демобилизации... Вы обещали...

Полковнику этот разговор был неприятен.

— Обещал, значит, слово сдержу! Мне сейчас важно перейти на последний курс, понимаешь, Виля? А чертить эту ерунду некогда.

— Я понимаю, но...

— Сказал поедешь, значит, поедешь! — твердо, давая понять, что разговор окончен, сказал полковник.— И дома можешь меня называть по имени и отчеству. Без всяких там... званий.

Лидия Аркадьевна Бархатова, машинистка СМЕРШа, стояла у входа своей землянки, курила.

— Сержант! — окликнула она Вилена Серебрянного.

Сержант остáновился, взял под козырек, смущенно опустил глаза.

— Что это у вас такая буйная переписка? — она выпустила дым через обе ноздри.— Любовные послания? — и хрипло рассмеялась.

— Вы же знаете — это домашнее задание Федора Васильевича. Отправляю в Москву, в академию.

— Послушай! Все мне говорят: Серебрянный образованный, интеллигентный человек. А ты, оказывается, хам!

— Хам?

— Ну да. Тебя приглашает дама на чашку чая, а ты не приходишь.

— Столько работы... И тогда, когда... У вас всегда часовой...

— Ложь. Часовой только ночью, а днем — милости прошу. Да и ночью. Когда зайдешь?

Вилен замялся.

— Или одного раза хватило?

— В тот вечер я сильно опьянел... ничего не помнил...— мямлил сержант.

— Могу напомнить.

— Извините, товарищ младший лейтенант!

— Я — Лида! Понял? Тебе — я Лида!

Сержант кивнул.

— Идите, и хорошенько подумайте. Тоже мне мужик.

«О Сталине мудром, родном и любимом, прекрасные песни слагает народ» — гремит песня под сводами офицерского клуба.

Хормейстер Педик в экстазе швыряет руки вниз-вверх, обводит ими круг над головой и, наконец, ставит точку. От небывалого душевного подъема старшина долго не открывает глаза и вдруг на весь зал:

— Слава великому Сталину!

Хористам ничего другого не оставалось, как подхватить клич Педика, и они трижды прокричали: «Слава великому Сталину».

Как идиоты.

Лейтенант и Люба возвращались после репетиции знакомой дорогой.

— Можно? — Люба взяла его под руку.— Скользко. Да, так что же вам мешает демобилизоваться? — возобновила она прерванный разговор.

— Не отпускают! — рассмеялся лейтенант.— Я ведь считаюсь кадровым офицером.

И вдруг:

— Может мне удастся вам помочь,— сказала Люба.

— Правда? — как-то деланно не поверил лейтенант. Он был скован — вдруг кто-нибудь попадется навстречу, донесет полковнику, как они с Любой разгуливают по лагерю под руку!.. И, представьте, не успел лейтенант об этом подумать, как впереди, навстречу им показалась фигура женщины. Чтобы разойтись на этой узкой дорожке, им пришлось остановиться и пропустить ее. Они с трудом разминулись.

— Добрый вечер, гер лейтенант!

Это была повариха Тонечка. От неожиданности лейтенант сразу не нашелся, а Тонечка окинула взглядом Любу, ехидно заметила;

— Что же не приходишь, Володенька?

— Я... это...

— Лейтенант сейчас очень занят,— сказала Люба.— Освободится и обязательно зайдет.

— Конечно, конечно,— подтвердил Полетаев.

— Я жду! — сказала Тонечка, повернулась и, прямая, пошла.

Люба подхватила лейтенанта и, сделав вид, что ничего не произошло, сказала:

— Я тоже мечтаю уйти из армии...

— Вы? Зачем? Врач и...

— Какой я, к черту, врач! Это все Федор Васильевич... На фронте...— Она помолчала, потом добавила: — Медсестра я.

— У вас такое положение здесь... Такие возможности...

Люба остановилась, посмотрела лейтенанту в глаза.

— Я ненавижу свое положение и все, что связано с ним,— жестоко сказала она.

Такого откровения лейтенант не ожидал. Он сделал вид, что ничего особенного не произошло и постарался изменить тему разговора.

— Скорей бы этот семестр, а то мои солдатики заждались. Лиховол недоволен, смотрит на меня зверем.

— Лиховолком! — засмеялась Люба.— Разве общение со мной не компенсирует общение с солдатами?

Лейтенант рассмеялся.

— Признаться честно — я вас боюсь. Вернее, не боюсь, а... Как-то страшновато.

Люба взяла его за лацканы, притянула к себе.

— А ты не бойся, фронтовик! — перейдя на «ты», сказала она.

— Я не в том смысле, что... но...— Люба была так близко, а вокруг ни души, и эти огромные, как две спелые сливы, глаза чего-то ждали. Пауза затягивалась, нужно было что-то предпринять. И тогда лейтенант поцеловал ей руку.

— Вы красивая,— сказал он.

Люба засмеялась от удовольствия.

— Это я сейчас... Потому что, может быть, влюблена... Как ты думаешь, лейтенант? В кого я влюблена?

Лейтенант прикинулся дурачком: человек не понимает, о чем идет речь. Он сказал:

— Обычно ведь любовь нечаянно нагрянет, верно? Когда ее совсем не ждешь, верно?

— Какой вы коварный, Володя. Ну, ладно, сегодня я вас отпускаю, но в следующий раз вы так просто не открутитесь...

— Я и не откручиваюсь.

Его кто-то тряс за плечо. Полетает открыл глаза и увидел над собой капитана Лиховола. Взлохмаченный, с опухшим лицом, еще в подштанниках, он наклонился и зашептал:

— Я вечером писал письма?

— Писали. А что?

— И отнес их в штаб?

— Не знаю. Я рано заснул. Но ...

Через минуту, на ходу натягивая галифе, застегивая ширинку, капитан выскочил из домика, влетел в полковую конюшню и увидел беременную Верочку. Ну, это уж чересчур! Опять эта идиотка кормит его любимого Вулкана рафинадом!

Капитан подбежал к стойлу, отпихнув Верочку:

— Хоть ты и жена этого... Довбила... Еще раз застану!

Он вскочил на коня и вылетел из конюшни.

— Солдафон! — со слезой только и смогла выговорить беременная жена замполита полка.

Верочка и не предполагала, что в это время ее муж Лев Довбило занимался любовью с Аней Крюковой. Они так были заняты собой, что не услышали, как кто-то своим ключом открыл входную дверь, и кинулись врассыпную, когда на пороге спальни показался муж Ани капитан Крюков.

С мороза, весь какой-то сморщенный, зажав в руке свой фибровый, с металлическими уголками чемоданчик, он безучастно смотрел, как его сосед по домику, замполит полка, подполковник, сопя и чертыхаясь, натягивал сапоги.

Подполковник — здоровенный верзила, кое-как привел себя в порядок, направился к двери. Проходя мимо капитана, он на всякий случай держался за кобуру, другой рукой неожиданно попри-

ветствовал капитана, хотя по чину первым должен был это сделать капитан. Как только за ним захлопнулась дверь, послышался голос Ани:

— Ты вечно в своих командировках... А я люблю только тебя... Ты же знаешь, сколько я делаю для тебя... для нашего благополучия...— Она, наконец, вышла из-за шкафа, приподняла сползшее одеяло, присела на краешек кровати.

Крюков молчал.

Аня вдруг уткнулась в подушку и запричитала:

— Какая же я блядь! Какая бляды! — Она театрально протянула руки к мужу: — Прости меня, Ваня! Поверь... Подполковник зашел вроде за спичками... Я не успела и осознать, как он облобызал меня, облапал всю, понимаешь. Зажал, медведь такой! Понимаешь, Ваня? Он же форменный дурак! Вот возьму и расскажу его беременной Верочке-дурочке...

Крюков молчал. Будто замер человек. Так и хотелось крикнуть ему: «Отомри!»

— Хотя у него такое положение, Ваня, понимаешь... Это такая малость, а мужчине облегчение...

Подполковник Довбило в одном сапоге, подпрыгивая по заснеженной тропинке, у своего крыльца, нос к носу, столкнулся со своей Верочкой.

— Что это? — удивилась она.

— Как что? — уставился замполит на жену.

— Почему ты в одном сапоге?

— Так гвоздь же! — после затянувшейся паузы нашелся он.— Я пошел за молотком к Крюковым, а тут ты...

— Ну, так вернись и забей его!

— Кого?

— Что это с вами сегодня? Лиховол мне нахамил. Ты в одном сапоге...

— Нахамил?

— До слез.

— Я это так ему не спущу! — рявкнул подполковник.

Без стука, осторожно в дверь протиснулся замполит полка, который только что переспал с женой капитана Крюкова. Он на цыпочках приблизился к хозяину дома и прошептал:

— Больше такое ни в жисть, Ваня! Хочешь верь, хочешь не верь — я зашел за спичками, а твоя просто навалилась... Буквально за горло: давай и все! Мне, Ваня, нужно было растопить печку, не успел опомниться, как оказался в постели. Я подумал: может, ей этого не хватает. Как ты думаешь, Ваня?

Крюков молчал. Застывший бетон. Даже желваки перестали ходить.

— Пожалей мою Верочку, она на пятом месяце... если узнает... Вот тебе слово коммуниста! — и Довбило неожиданно перекрестился.

Он исчез так же незаметно, как и появился. Наступила тягостная пауза.

— А с заместителем комдива по строевой? — тихо сказал Крюков. И тут же проиграл всю игру.

— Здравствуй, жопа новый год! — гаркнула Аня из спальни.— А то ты не знаешь, почему с этим генералом?! Дурачком прикидываешься, да?! Не с твоего ли молчаливого согласия? А кто через месяц-другой получит майора? Я?! Спрашиваю, кто? — Она львицей вышагивала вокруг поверженного мужа — глаза блестят, сверкают победительно.

...А глубокой ночью, когда военный городок спал, Ваня Крюков в одних подштанниках гнался за своей голой Аней. Гнался молча, иступленно, стараясь перепоясать жену не просто ремнем, а металлической пряжкой. Аня вскрикивала, а когда застревала в сугробе, тут он ее доставал как следует. И тогда на весь лагерь раздавались нечеловеческие вопли.

В домиках вспыхивал свет, к замороженным стеклам припадали сонные жители городка, но никто не спешил на помощь.

Эх, анкор! Еще анкор!

Федор Васильевич! У нас в субботу семейное торжество,— сказала Аня Крюкова. Расфуфыренная, она сидела в кабинете полковника Виноградова, закинув ножку на ножку.

Полковник оторвался от бумаг, вопросительно уставился на гостью.

— У мужа круглая дата — сорок! — с грустью сообщила Аня.

— Сорок? — удивился полковник.

— Да, Федор Васильевич. А все ходит в капитанах...

— Тонкий намек? — усмехнулся полковник.

— Мой же никогда за себя не скажет, не попросит. Пока я не займусь... Ну, сколько ему еще носить эти четыре несчастные звездочки?

— Я подпишу аттестацию, если буду уверен, что ее утвердит комдив. Поговорите с ним.

Аня сделала удивленные глаза.

— Ну, не с ним, так с его замом по строевой. По-моему, у вас такая возможность есть...

— Ну вы скажете, Федор Васильевич! Какая возможность?..

— Ну-ну! Не прибедняйтесь!..

Крюкова зарделась и поспешила вернуться к прерванному разговору:
— Так мы вас ждем.
— Постараюсь.

Стол ломился от обилия закусок: дымящаяся картошка, куски отварного мяса, ломтики сала, квашения, соленья, в алюминиевых бидончиках водка. Дым коромыслом, раскачиваясь в обнимку, под аккордеон лейтенанта Полетаева, компания с упоением поет: «Сердцу хочется ласковой песни и хорошей большой любви-иии»...

Среди шума и гама не заметили, как беременная Верочка вдруг шлепнулась в обмороке. Довбило подхватил жену на руки и осторожно перенес на свою половину. Как только за ними закрылась дверь, Верочка открыла глаза и улыбнулась:
— Ты меня любишь?
— Притворилась?
— Так накурили,— сказала Верочка, еще покоясь у него на руках.— А ему это вредно,— она прикоснулась к животу.
— Или ей,— сказал Довбило.
— Скажи, что ты меня любишь?
— Мне с тобой очень повезло,— он нежно поцеловал Верочку в губы.

Когда муж ушел к Крюковым, Верочка подошла к зеркалу, подтянула сарафан под шею и стала рассматривать свой конусообразный живот с удовольствием и таинственно улыбаясь.

Потом она долго мыла груди под рукомойником...

Довбило вернулся очень даже кстати — Аня как раз разносила второе.

— Хватит эксплуатировать человека! — крикнул замполит с порога.

Полетаев снял аккордеон — глаза мутные, волосы прилипли ко лбу — видно, крепко сегодня взял лейтенант. К нему подошла Аня, положила на тарелку кусок баранины, шепнула:
— Выйди, тебя там ждут.

Пошатываясь, в шинели, накинутой на плечи, лейтенант вышел на крыльцо. Вгляделся в темноту — никого. Только звезды потрескивали в темном небе. Он собрался уходить, когда из-за дерева вышел... полковник?! В папахе, в полковничьей шинели... перед ним стояла Люба. Несколько мгновений они смотрели друг на друга. Не сговариваясь, вдруг кинулись в объятия.

Сильно охмелевший лейтенант, как храбрый заяц, целовал ее холодные губы, мял упругую грудь...
— Ты с ума сошел! — шептала она, прижимаясь к лейтенанту всем телом.— Я на минутку отпросилась за нитками...
— А у меня ниток нету,— растерянно сказал он.

Люба усмехнулась и достала из кармана два мотка ниток.
— Я люблю вас,— говорил лейтенант, впиваясь в ее губы.
— Когда увидимся?
— Когда хотите. Какая женщина!
— Я с Аней обо всем договорилась,— на мгновение оторвалась Люба.— Связь через нее.
— Какая женщина! — лепетал лейтенант.
— Я не могу задержива...
— Я люблю вас, Люба! Я не пьян, я...

Скрипнула дверь, на крыльцо вышел капитан Лиховол. Расстегнул ширинку и, глядя на звезды, стал оправляться. Потом порассуждал вслух:
— Надо срочно вызывать Нюру. Я все-таки ее люблю больше чем...— Капитан заправился и договорил: — Хотя и ленинградка тоже... ничего...

Когда все затихло, лейтенант снова накинулся на Любу.
— Нет-нет, милый! — шептала она, запрокидывая голову для поцелуя, так низко, что полковничья папаха оказалась на снегу.

Лейтенант Полетаев шел на первое свидание с Любой, которое ему назначила Аня Крюкова у себя дома. Конечно, ему было лестно, что влюблена в него такая женщина, но стоило ему на минуточку представить, чем это может кончиться, если узнает полковник, Полетаеву становилось не по себе.

Дверь открыла Аня Крюкова. Она была уже одета, в своей неизменной шубке и шляпке с вуалью.
— Опаздываете, лейтенант! — строго выговорила она.— У Любы каждая минута на счету. Будете уходить — ключ под коврик.— И ушла, ни здрасьте, ни до свиданья!

Люба сидела в дальней комнатушке-спальне. Она склонилась над вязанием и даже не подняла головы, когда вошел лейтенант. В белой блузке, в черной юбке она выглядела совсем юной. И вообще — лейтенант впервые увидел ее не в военной форме. Девочка и только. Он привалился к косяку двери и смотрел, как двигаются ее пальцы, занятые вязанием. Потом обратил взгляд на ее лицо — тонкое, серьезное, с легким румянцем на щеках.
— И долго мы так будем стоять в дверях? — не поднимая головы, сказала Люба.

Лейтенант слабо усмехнулся и такой, знаете, легкой походочкой опытного ловеласа прошел к столу, откинул полу шинели, достал папиросу, постучал гильзой по столу, смял ее пальцами и, не обнаружив у себя спичек, прошел на кухню.

Люба посмотрела ему вслед, чему-то улыбнулась. Было слышно, как он там шарит по полкам, выдвигает ящики, хлопает дверцами...

— Где же тут у них могут быть спички? — послышался его голос.

— Лейтенант, вы закрыли дверь? — сказала Люба.

Он как раз потянулся к верхней полке да так и застыл с протянутой рукой. Оставаясь в этой неудобной позе, он сказал:

— Не помню...

Он прошел в сени, накинул крючок и почему-то снова вернулся на кухню. Какой-то страх охватил лейтенанта, а здесь, на кухне, он чувствовал себя еще свободным. Здесь он мог строить гримасы, издеваться над самим собой, над своей нерешительностью...

— Лейтенант! — послышался ее голос из спальни.— Надеюсь, вы догадываетесь, что я влюблена в вас?..

После паузы он сказал:

— Мне даже трудно поверить, что такая женщина!..

Любе все это надоело. Она швырнула свое вязание и стала решительно раздеваться: полетела блузка, за ней юбка...

Лейтенант стоял посреди кухни, прислушивался, потом присел на табуретку и обреченно стал стягивать сапоги.

В полковой прачечной Аня Крюкова получила свое белье и направлялась к выходу, когда за спиной услышала:

— Ну-да. Обе девочки его...

Крюкова обернулась.

У окна две прачки заканчивали свой нехитрый завтрак. Рассуждали:

— А Тамара, значит, что?

— Жена. Законная.

— Будет тебе! А эта, которая с ним?

— Жена. Тоже.

— Будет тебе!

Крюкова выглянула в окошко.

Там, на расчищенной от снега площадке, две девочки помогали женщине развешивать белье. Интуиция врожденной сплетницы подсказала Крюковой — здесь пахнет добычей.

— Я что-то не помню,— сказала она, приближаясь к прачкам.— Эта,— она кивнула за окно,— у вас новенькая? Которая с детьми?

— Не знаем мы.

— Приехали, что ли? Недавно,— допытывалась Крюкова.

— Не знаем мы. Поселили их по приказанию начальства, и все.

Крюкова вышла, дождалась, когда женщина с пустым тазом зашла в прачечную, и сунула младшенькой конфетку.

— Тебя как зовут?

— Аня.

— И меня Аня.

Девочка не поверила.

— Правда, правда. Мы — две Ани. А как твоя фамилия?

— Виноградова.

Крюкова чуть не задохнулась от догадки.

— Значит, ты Аня Виноградова.

— Да.

— А это твоя мама?

— Да.

— А я Аня Крюкова. Будем знакомы,— и она пожала девочке ручку.

— Лейтенант, давайте жить вместе,— сказала Люба, склонив голову ему на плечо.

— Давайте. Когда мы в следующий раз будем жить вместе?

— Нет, я серьезно.

— А я должен точно знать — когда мы будем жить вместе,— дурачась и уходя от ответа, не унимался Полетаев.

Люба смеялась, пыталась рукой прикрыть ему рот, но остановить его было уже невозможно.

— Они каждый день жили вместе, а спали врозь...

Хохочет Люба, заливается, а лейтенант привстал на кровати, выражение лица полного идиота:

— Чуден негр при зимней погоде! — продекламировал он, как школьник.

Он не сразу понял, что Люба уже не смеется, а плачет. Он прижал ее к себе и стал нежно поглаживать рукой по распущенным волосам. Потом целовал ее мокрые глаза.

— Уедем,— говорила Люба.— Демобилизуемся... Куда хочешь. Больше не могу... Не могу ложиться с ним каждый вечер и думать о тебе...

Она привстала, обвила руками его за шею:

— Я кое-что накопила. На первое время нам хватит. Ты будешь учиться, я устроюсь в больницу, а если...

Кто-то постучал в дверь. Парочка замерла. Люба, как кошка, сползла на пол. Начала бесшумно одеваться. Лейтенант спешно натягивал галифе.

— Сейчас же открой, лярва! А то вышибу дверь! — шипел там капитан Крюков.

Выхода не было. Застегивая на ходу ширинку, лейтенант прошел в сени, откинул крючок.

В комнату вошел Крюков со своим неизменным командировочным фибровым с металлическими уголками чемоданчиком. И был немало удивлен, увидев Полетаева.

— И вы туда же?! — с презрением сказал он. Бросил чемоданчик, снял ремень с металлической пряжкой, шагнул к спальне.

Полетаев преградил дорогу.

— Товарищ капитан! Я прошу вас — там женщина! Будьте снисходительны!

— К кому? К этой лярве?! — Капитан набрал воздуха и вдруг рявкнул: — Лейтенант, смирррррр-но! — оттолкнул его и с воплем: «Курва!» — ввалился в спальню.

Увидел Любу и замер.

Она стояла у окна, к нему спиной, курила.

— Прикройте дверь, капитан! — не оборачиваясь, тихо сказала Люба.

Крюков выполнил команду.

— И запомните, Ваня,— вы ничего не видели, ничего не знаете. Меня здесь не было.

С отвисшей челюстью, капитан согласно кивнул.

— Жизнь есть жизнь, Ваня,— рассуждала Люба.— Мало ли как она может повернуться...

Капитан уперся в одну точку где-то на полу, молчал.

— Вы поняли?

Крюков молчал.

— Я спрашиваю, вы поняли, или сказать по буквам? — командирским тоном сказала Люба.

— Могила! — И добавил: — Товарищ старший лейтенант!

Длинная шинель, кожаные перчатки, белый шелковый шарфик вокруг шеи, а на самом верху — папаха. Она плывет среди вековых сосен, покачивается на голове полковника.

Спит военный городок. Изредка доносится окрик часового: «Стой, кто идет?!» И снова тишина.

Полковник проходит мимо прачечной, сворачивает за угол, идет вдоль бревенчатой стены, наклоняется к маленькому окошку, оглядывается и, убедившись, что вблизи никого нет, стучит.

В окне появляется женщина. Увидела полковника, улыбнулась,и через минуту она уже прижимается к нему. И все повторяется, как и в прошлый раз: полковник сует ей деньги, женщина тихо рыдает у него на груди.

— Сколько может тянуться такое? Больше не могу, Федя!.. Какой стыд!

— Дай закончить академию,— шепчет он, оглядываясь.— И генерала вот-вот должны присвоить...— Его глаза испуганно шарят в темноте: не дай бог их увидят!..— Может, вам лучше вернуться в Елецк? — говорит он.— Все-таки квартира, школа... Детей жалко.

— Не лги! Жалко... Ты выгонишь эту шлюху?! Присосалась! — И давай рыдать.

Полковник поглаживает женщину своей рукой в кожаной перчатке, в глазах тоска и безысходность.

В маленьком замороженном окошке две мордашки приникли к стеклу, свернули шеи — отсюда девочкам плохо видно, что там происходит, но, кажется, мамка плачет.

— Я не жалуюсь. С чего вы взяли? — Тамара массировала себе руку. Она была в бесцветной блузке, наглухо застегнутой до подбородка, в туфлях без каблуков. Волосы зачесаны назад и собраны в тугой узел на затылке. Две белобрысые девочки жались к матери, разглядывая эффектную гостью.— Мы всем довольны.

— С двумя детьми в таких клетушках!? Негде повернуться.

— А вы собственно...

— Я из жилищной комиссии. Имею поручение командования полка.

— Какого именно?

— Которым командует Герой Советского Союза полковник Виноградов. Может, слыхали? — Крюкова буквально впилась глазами в Тамару.

— Мы здесь временно. Девочки, идите к себе.

— Может, какая помощь нужна?

— Нет, нет. Спасибо,— сухо сказала Тамара.

Крюкова вздохнула, еще раз окинула взглядом жилье: это были две смежные комнатушки, обшитые вагонкой и кое-как обставленные. И если б не эти окна-бойницы, эти низкие потолки, то в условиях военного городка такое жилье считалось бы вполне сносным.

— Тогда извините,— сказала Крюкова. На пороге обернулась: — Жена Героя Советского Союза! Притом законная, ютится с детьми... А эта! И вы их еще покрываете?! — неподдельные слезы покатились из ее фальшивых глаз.

У Тамары не дрогнул ни один мускул.

Они вс ретились на узкой дорожке, прорытой в сугробе. Сержант прижался к стене, отдал честь.

— Здравия желаю!

Машинистка СМЕРШа Лидия Аркадьевна Бархатова остановилась, смерила Вилена презрительным взглядóм.

— Учтите, сержант, моему терпению может прийти конец!

Вилен молчал.

— Вы знаете, что вас еще спасает?

— Никак нет!

— А то, что я еще дo сих пор хочу тебя. Ферштеен? — она хрипло рассмеялась.

— Что же ты молчишь, дурак?! — гаркнула машинистка во весь голос.

Вилен приложил палец к губам — хорошо близко никого не оказалось. Он видел, как дрожат у нее руки, когда она прикуривала сигарету, и, наконец допер: машинистка смертельно пьяна.

— Сегодня ты придешь ко мне. И на всю ночь. Или не придешь больше ни к кому, никогда. Понял?

По заснеженной равнине лошадка тащит сани. Это — полковая почта. Солдатик-почтальон, завернувшись в тулуп, напевает что-то заунывное.

Звучит голос Вилена Серебрянного:

— Дорогой мой Ваня «Грозный». Извини, что редко пишу — полковник завалил работой, с утра до ночи черчу, рисую, пишу... Черт бы его побрал с этой академией! Мне кажется — еще немного, и я смог бы командовать полком в любых условиях. Остается только сменить сержантские погоны на полковничьи. А тут новая беда: жене полковника добавили еще одну звездочку. Были гости. В конце вечера хозяин попросил проводить машинистку СМЕРШа — пренеприятнейшую даму. Она силой затащила к себе и фактически изнасиловала вашего покорного слугу, который пребывал в тяжелом опьянении. Ну, ладно, случилось и случилось, но теперь от нее отбоя нет — пристает, а мне на нее смотреть противно, не то что е..ть. А еще противно видеть эту бессмысленную муштру, беспробудное пьянство, серость. Бежать, бежать... Края здесь голодные — многие с сорок первого года не видели хлеба. Едят картошку и то, что лес дает, а у кого корова, тот богач. Мечтаю о той минуте, когда мы встретимся и споем любимую из любимейших песен всех времен и народов, про того, о ком прекрасные песни слагает народ. Мои письма не храни, твои я сразу жгу. Жду ответа, как заключенный освобождения. Твой «князь» Серебрянный.

...Вдали, на дороге показался всадник. Он несется галопом на взмыленном коне, гикает, пришпоривает его. Это — капитан Лиховол. Весь взлохмаченный, опухший, он соскакивает с коня, о чем-то говорит с почтальоном. Тот роется в мешке, находит два запечатанных конверта и вручает их Лиховолу.

...Капитан остается один. Он сидит на обочине и механически рвет конверты на мелкие клочки. Ветер подхватывает их и разносит по равнине.

...А в своей землянке Лидия Аркадьевна еще и еще раз перечитывает ненавистные ей строчки из письма сержанта Серебрянного: «...а мне на нее смотреть противно, не то что е..ть».

Крюкова догнала лейтенанта Полетаева у выхода из санчасти.

— Где это ты болтаешься? — сказала она.— Я бегаю, ищу его по всему городку... У Любы появилось «окно».

— У меня ангина,— сказал лейтенант.

— Завтра в час дня.

— Мне предписано сидеть дома. Вот освобождение.

— Ничего не знаю — мне приказано, я передаю. И просила не опаздывать — ты же знаешь, как ей трудно каждый раз вырываться...— Крюкова свернула к своему домику, обернулась: — Ты смотри! Его любит такая женщина, а он еще ломается!..

— У меня тридцать восемь и шесть! Понимаешь?!

— Очень даже неплохая температура! — рассмеялась Аня.

Утром следующего дня, с перевязанной шеей, лейтенант валялся на своей кровати, как в западне. Он сделал кулак трубочкой, поднес его к глазу и через отверстие стал рассматривать комнату. Потом вскочил и зашагал взад-вперед.

— Что я ей, марионетка? «Смотри не опаздывай»! — передразнил он Крюкову.— А вот возьму и не явлюсь! Что она мне сделает? Пожалуется полковнику? — и громко рассмеялся, разглядывая свою небритую физиономию в зеркале.

...И все же через час-другой, с забинтованной шеей, он плелся к дому Крюковой. Озирался по сторонам, как воришка,— ему казалось, что все вокруг догадываются, куда и зачем он идет. Занятый такими невеселыми мыслями, лейтенант не расслышал, как его кто-то окликнул. Обернулся и увидел полковника Виноградова, Любиного мужа.

Он сидел в своей легковой трофейной машине и, как показалось лейтенанту, пристально смотрел на него

Полетаев попытался сдвинуться с места, но ноги не шли.

— Вы что, оглохли, лейтенант?! — сказал полковник.

Полетаев подбежал.

— Товарищ полковник! Второй день болею,— выпалил он от страха.

— Куда же вы направляетесь?

Лейтенант завороженно смотрел на полковника, как заяц на удава.

— Я? — наконец проговорил он.— Иду к Крюковым...— еще мгновенье, и он бы выпалил, куда действительно идет и зачем. Но спохватился: — Но раньше в санчасть, продлить это... освобождение...

— Значит, болеете? — разочарованно сказал полковник.

— Так точно. Тяжело болею.

— А мы хотели попросить вас об одолжении...

И лейтенанта отпустило — глаза засияли, весь расплылся:

— Я смог бы. А что надо? Температура прош...

— Нет, нет, идите, лечитесь,— полковник захлопнул дверцу машины и вдруг через окно: — А капитан Крюков ведь на дальних стрельбищах? — И вопросительно уставился на лейтенанта.

— Мне его жена обещала лекарства от температуры,— нашелся Полетаев.

— Ну-ну, выздоравливайте,— сказал полковник уже на ходу.

Лейтенант долго смотрел машине вслед, губы его шептали одно и то же:

— Спасибо, что встретились, товарищ полковник! — Он решительно повернул назад к своему домику.— Нет, моя дорогая! — Он помахал бюллетенем.— Для вас я теперь болен навсегда. И очень тяжело.

Он проснулся от прикосновения чьей-то руки. Открыл глаза и увидел Любу. Она сидела на краешке кровати, улыбалась.

— Ты?! — удивился лейтенант.— Сейчас могут вернуться ребята со стрельбищ.

— Не ври! Я все узнала: полк на дальних стрельбищах и вернется завтра к вечеру.— Она приложила ладонь ко лбу: — Симулянт! Разве можно обманывать женщину? — И щелкнула его по носу. Встала, закрыла двери, затянула занавеску на окне и, не раздумывая, начала раздеваться. Но прежде чем лечь, она постояла перед зеркалом, обнаженная, держа шпильки в губах, причесываясь, подняв голые руки к волосам и выставив полные груди. Талия у нее была тонкая, бедра полновесные, щиколотки легкие, тонкие...

...Потом они долго целовались стоя холодными от вина губами.

—...Я не живу, понимаешь? А я еще хочу жить!—Она прижала его руку к своей груди: — Хоть на край света с тобой!— Взяла и поцеловала его руку.

Тогда и он поцеловал ее руки.

— У меня столько недостатков,— сказал лейтенант.

— Черт с ними, с недостатками! У меня своих хватает... Хороший мой, до чего же я люблю тебя! — И снова ее плечи начали содрогаться от беззвучных рыданий.

Лейтенант беспомощно смотрел на нее, успокаивающе поглаживая ее по спине. Он понимал — что-то надо говорить в таких случаях, но слова не шли.

Люба подняла заревanное лицо, рассмеялась.

— Я, кажется, играю в одни ворота,— с грустью сказала она.

— Перестань! Что ты говоришь?!

— То, что есть. Разве не видно.— Обернулась к нему: — Чего ты боишься? Ты его боишься?

— Ничего я не боюсь! — с трудом скрывая раздражение, сказал лейтенант.

— Поверь, ничего он тебе не сделает. Сам в такой замазке...

Лейтенант молчал.

— Тогда, что же нам мешает... Если ты, конечно, любишь меня...

— Люблю.

Она обвила его руками.

— Хороший мой! Ты не собирался жениться. Правда? Вообще. Ты просто об этом не думал? А я, дура, пристаю,— она посмеивалась, заглядывала ему в глаза. Светлые слезинки катились по ее щекам.

Лейтенант чмокнул ее в покрасневший кончик носа.

— Ты хорошая.

— Господи! Какая я идиотка!

— Это я идиот.

— Нет — я.

— Нет — я.

Она рассмеялась:

— Ну, смотри, парниша! Попадешься в мои лапки, пиши пропало!

— Напишите докладную на мое имя,— сказал подполковник Довбило. Он стоял у оркестровой ямы и говорил старшине Педику, который сидел на корточках у рампы, согласно кивая головой.— Это же срыв важнейшего политического мероприятия.

— Вторую репетицию срывает,— сказал старшина.

— Так он же на бюллетене,— вступилась за лейтенанта Крюкова.— Человек болеет! Что на нем свет клином сошелся?

— Представьте себе! — обернулся к ней старшина.

Довбило настаивал на своем:

— В любом случае, напишите. Я должен иметь основание. За это можно сильно поплатиться...

— А если б он умер? — сказала Крюкова.

И весь хор рассмеялся.

Когда кто-то без стука приоткрыл дверь, Люба и лейтенант, слава богу сидели за столом, пили чай.

— Можно? — в проеме показалась светловолосая девка с пылающими щеками — повариха Тонечка. Она увидела Любу, на мгновение смутилась, прикрыла за собой дверь, и как ни в чем не бывало:

— Если Магомет не идет к горе, то что? — Прошла к столу, протянула Любе руку: — Раз такое дело — давайте знакомиться: Антонина Петровна Селюнина. А вас как?

— Просто Катя,— сказала Люба и так стрельнула на лейтенанта, что ему стало не по себе.— Я, пожалуй, пойду,— Люба встала.

— Что так скоро? — ядовито заметила Тоня.— Посидели бы с нами тоже...

На какое-то мгновение Люба задумалась, чему-то усмехнулась.

— Как интересно-ооо! — и опять присела к столу.

— Очень даже интересно-оо! — скопировала Тонечка Любу. Она повернулась к лейтенанту спиной.— Помоги мне снять пальто, милый.

Когда с этим было покончено, Тонечка сказала:

— Что с горлышком?

Люба улыбнулась.

— Познакомьтесь,— наконец выдавил лейтенант.— Это — Екатерина Михайловна, мой лечащий врач из медсанбата. По вызову.— Он прикоснулся к шее,— Ангина.

Тонечка посмотрела на Любу, на ее медицинские погоны.

— А я подумала...

— Теперь мне можно уйти?

— Извините, доктор.

Люба встала.

— Мне же на репетицию! — вскочил лейтенант.

— Я вам запрещаю выходить из дома! — строго сказала Люба.

— Ты что, не хочешь побыть со мной? — поджав губки, сказала Тоня. И потянулась за своим пальто.

— Успокойтесь! — сказала Люба.— Ну, хорошо. Я еще побуду с вами. Немножко, если, конечно, Антонина Петровна не возражает.— Люба с интересом уставилась на повариху.

— Как хотите, доктор. Мне все равно.

— Ну, тогда развлекайте нас, лейтенант! — сказала Люба.

Лейтенант рассердился не на шутку. Но промолчал.

— Жаль, я с собой не прихватила,— сказала Тоня.— Тогда поиграй, что ли?

— Не до игры,— жестко сказал лейтенант.

— Ты так давно не играл мне...— настаивала повариха.

— Сыграйте, сыграйте, лейтенант! Не ломайтесь! — усмехаясь, сказала Люба. Ей было интересно, как он выкрутится из этой щекотливой ситуации.

Лейтенант нехотя достал аккордеон, взял первый аккорд.

...Смеркалось, когда старшина Педик решил проведать больного. Он заглянул в комнату лейтенанта и буквально взбесился, увидев его в окружении двух женщин: Люба смотрела, как за окном угасал короткий зимний день, Тонечка устроилась на полу, у ног своего любимого и, как верная собачонка, снизу заглядывала лейтенанту в рот.

А лейтенант, с закрытыми глазами, безучастно растягивал меха аккордеона.

— Я его там прикрываю! А вы! — он не мог найти нужные слова: — А ты!...— Старшина Педик ушел, хлопнув за собой дверью.

Умолк аккордеон, наступила тягостная пауза.

Люба навалилась на спинку стула, положив подбородок на руки, смотрела на лейтенанта. Он хотел что-то ей сказать, но вдруг понял, что она попросту не видит его.

— До чего же я дошла! — сказала Люба. Она встала, подошла к двери, стрельнула в лейтенанта уничтожающим взглядом.— Тоня, я уступаю вам лейтенанта! Адью! — повернулась и вышла.

Тонечка посмотрела на лейтенанта — до нее, наконец, дошло.

— Значит, она не доктор? — поднимаясь с пола, сказала Тонечка.

— Да доктор, доктор! — безразличным тоном сказал лейтенант.

— Но если она уступает тебя мне, то... это значит что?

— Давай я лучше провожу тебя.

— Не нужно мне твоих провожаний! — Тонечка нервно натягивала пальто и никак не могла попасть в рукав.

Лейтенант попытался ей помочь, но Тонечка знала себе цену.

— Не прикасайся ко мне!— И выскочила, как ошпаренная.
— Тоня! — крикнул вслед лейтенант.
Дверь распахнулась, и повариха с порога дважды плюнула в его сторону.
— Мразь! Слякоть!
Лейтенант остался стоять посреди комнаты. Вот уж действительно, как говорят, оплеванный.

На следующий день командиру полка полковнику Виноградову был положен на стол рапорт. Его принес замполит полка Довбило.
— Мне доложили, что он болеет,— сказал полковник, прочитав рапорт.
— У меня такая же информация. Но вот старшина Педик заглянул к больному, а у него там...— Довбило замялся.
Полковник ждал.
— Ну, в общем, так называемый больной в окружении женщин, все трое вдрызг!.. Понимаете, Федор Васильевич?
— Есть кем заменить?
— К сожалению, некем.
— Освобождение у него есть?
— Есть.
— Кто выдал?
Довбило смущенно опустил глаза.
— Вы хоть поинтересовались, кто выдал?
— Естественно.
— Кто же? Врач?
— Старший лейтенант медслужбы Антипова Любовь Ивановна.
Ни один мускул не дрогнул на лице полковника.
— Она тоже отсутствовала на последней репетиции,— добавил замполит.
Помолчали.
— Хорошо! — сказал Виноградов.— Я разберусь.— Он смотрел в окно, думая о чем-то своем.— Вы еще здесь?
— Не хотел говорить, товарищ полковник... Одна из тех женщин у лейтенанта Полетаева была ваша жена.
— А вторая? — улыбнулся полковник.
— Некая Селюнина, повар пищеблока.
— А-аа! Так они же подружки,— сказал полковник.
Довбило был поражен выдержкой полковника. Он так до конца и не понял: говорит полковник правду или разыгрывает его.

Мебель, картины немецких художников, рояль из слоновой кости, ажурные тарелочки из саксонского фарфора, которыми были украшены стены, тяжелая хрустальная люстра и чемоданы, чемоданы выглядывали из каждого угла — все это безвкусное великолепие было вывезено из поверженной Германии, и сейчас для этих двоих, сидящих в темноте, потеряло всякий смысл, всякую цену.
Когда напольные часы ударили два раза, Люба сказала:
— Давайте-ка лучше ляжем спать, Федор Васильевич.
— Могла бы себя вести поосторожнее с этим... Все-таки моя жена.
— Какая я вам жена?! Фронтовая ППЖ и только.
— Мы официально зарегистрированы, Люба.
— Со мной по удостоверению личности, а в паспорте законная ваша Тамара.
— Но живешь-то ты со мной, а не...
— Плюс дети...
— Одно твое слово, и я брошу все.
— Ничего вы не бросите.
— Я люблю тебя, Люба. Вот какая беда...
— А если б и захотели бросить, так вам не дадут этого сделать.
— Уедем. Куда хочешь. Нам хватит всего на три жизни.
Помолчали.
— Я знаю, Федор Васильевич, вы добрый и любите меня, но все складывается против нас...
— Тамара? Мои годы?
— И возраст тоже. А главное...
— Что же? Главное что?
Люба не ответила. Часы ударили три раза. Их силуэты с трудом угадывались в этой огромной комнате.

Они пили какой-то зеленый ликер из бочки, вмонтированной в стенку, из той самой бочки, которую вывез Лиховол из Германии, и заедали горячей пшенной кашей.

— Тряпка! — сказал Лиховол.
— Тряпка! — подтвердил лейтенант Полетаев.
— Завтра пойдешь на свидание...
— Не пойду! — лейтенант стукнул кулаком по столу.
— И скажешь ей: Любовь... Как ее?
— Ивановна.
— Любовь Ивановна! Не могу и не хочу быть игрушкой, потому...
— Да любит она меня, как вы не понимаете, товарищ капитан! Любит и готова выйти замуж,— заплетающимся языком объяснял лейтенант.
— Тогда скажешь: Любовь... Как ее?
— Ивановна.
— Ивановна. Я никогда не любил вас. А какая это будет у нас жизнь без любви?
— Не пойду, не скажу! — Лейтенант навалился на стол, спрятал голову в локти.— Я любил ее... Хотел любить, но...
— Тогда объясняю: надо идти прямо к Виноградову, признаться и всему конец.
— Сотрет в порошок. Он-то ее любит.
— Дурак не прощает, а Федор Васильевич умен.
— Я ее предам,— не поднимая головы, бубнил лейтенант.
— Тряпка!
— Тряпка! — согласился лейтенант и уснул.

Лиховол, тем временем, подкрутил в лампе фитиль и принялся за письма.

«Разлюбезная Антонина Трофимовна! — писал крупными буквами капитан Лиховол.— Хоть вы и погубили мою жизнь огромной своей добротой, с риском для себя воруя морфий и освобождая меня от нечеловеческих страданий, за что проклинаю и благодарю вас, по гроб души ваш должник. А теперь прошу, бросайте все — купите билет и с детьми приезжайте ко мне навсегда, потому что жизни без вас, Нюра, нет никакой! Черт возьми! Гвардии капитан Лиховол».

Он вложил письмо в конверт, надписал адрес: «Нарьян-Мар, улица Ленина, 6, Селивановой Антонине Трофимовне».

«Милая Кира Петровна! — звучит голос капитана.— Разлука наша слишком затянулась. Каждый день, прожитый без вас, становится для меня вычеркнутым из жизни. Бессонными ночами вижу вас, Ленинград, белые ночи. Любимая! Бросайте все, садитесь в скорый, я жду вас, черт возьми! Пока еще одинокий, но надеющийся на скорейшее соединение. Гвардии капитан Лиховол» — разносится голос капитана над спящим военным городком.

...Не спится только полковнику Виноградову. Он сидит на кухне, курит, читает книгу. Очки то и дело сползают на нос, и ему приходится их поправлять. За окном гуляет мартовская метель, завывает печная труба.

Звучит голос Лиховола...

...И Тамара, законная жена полковника, не спит. Согнувшись, доглаживает постельное белье. Смотрит в маленькое окошко. Там темнота...

Звучит голос Лиховола...

...Полковой почтальон запрягает лошаденку, забрасывает в сани мешок с письмами, взмахивает кнутом, и кобылка тянет сани...

...А на рассвете капитан Лиховол вскочил с постели, долго смотрел в одну точку, что-то вспоминая, потом стал тормошить лейтенанта Полетаева.
— Ты не помнишь? Вчера я письма писал?
— Ага.

...И вот уже несется верхом на своем Вулкане капитан Лиховол, как приговоренный. Всклокоченный, опухший, растерзанный войною человек...

Крюкова подкараулила лейтенанта, когда он выходил из клуба.
— Вот,— она сунула ему записку.— От Любы, шепнула Аня.

Лейтенант мрачно кивнул.
— На словах просила передать, что ты ей нужен позарез — что-то очень важное! Завтра у нее освободилось утро...
— Я счастлив.
— Слушай! Вы мне оба надоели! Она тебя ждет в десять утра.
— Пусть ждет.
— Доиграешься!
— Напугали! Так можно и заикой стать.

...Солнечное, хрустящее зимнее утро. Полетаев плелся на свидание с Любой. Он останавливался, подолгу смотрел, как галки прыгают на снегу, и снова шел, как на Голгофу.

Навстречу ему попался командир роты автоматчиков Митя Неронов — кургузый человечек с кавалерийскими ногами. На руках он держал годовалого крепыша, следом жена вела за руку девочку постарше.

Неронов шел и во весь голос матерился.
— Четыре года от звонка до звонка, как крот в окопах, болотах, по госпиталям! — ни с того ни с сего

остановившись, начал он жаловаться Полетаеву: — Не успел привезти семью и на тебе — поезжайте, говорит, на Север заготовлять дрова для МВО. Для начальства, значит. Да я скорее уволюсь...

— А вы, значит, не хотите ехать? — У лейтенанта загорелись глаза.

— А вы хотите?

— Хочу.

Неронов не поверил.

— Шутишь, лейтенант?

— Куда ехать?

— Ну-уу,— еще не веря, стал объяснять он.— Где-то между Неей и Шуей.

— Когда?

— Что?

— Ехать когда?

— Да завтра же, завтра!

Тут подоспела жена Неронова.

— Слава богу вернулся живой, так теперь ему снова куда-то к черту на кулички.

— Замолчи! — гаркнул муж.— Какие еще там кулички?! Там пленные немцы лес валят.— И он сделал ей страшные глаза, мол, чего вмешиваешься — можешь все испортить.

Но Полетаев ничего этого не замечал. Он понял: есть шанс смотаться. Передохнуть, осмотреться. Пусть временно, пусть ненадолго, а за это время многое может измениться. Он стоял как загипнотизированный, а Митя Неронов и его жена ждали своего приговора.

— Ну, так что? — сказал Митя.

...Короток зимний день, не успеешь оглянуться — глядишь, уже темно. А здесь в лесу лампочка горит весь день. Не горит она только в спаленке Ани Крюковой. Там Люба. Она смотрит в окно — любимый не пришел.

...А лейтенант наш уже лупит по дощатому полу хромовыми сапожками вальс-чечетку вместе со своим новым дружком Кириллом Евсеенко за тридевять земель...

В крохотном помещении одни бабы и дети. Они в восторге: впервые за всю войну собрались не на собрание, а посмотреть артистов.

Концерт на глухом железнодорожном полустанке. В первом ряду — офицеры охранного батальона с женами. В центре — командир батальона майор Евлакидзе.

Эх! Новые люди! Новые друзья! Новая жизнь! И никаких забот! Ни Любы, ни полковника! Все, что было — не было. И лупит лейтенантик беззаботную чечетку под знаменитый вальс «Турандот».

Тамара с детьми въехала в дом полковника, когда все были на службе. Дверь открыл Вилен Серебрянный.

— Вам кого? — спросил он.

Тамара вздохнула, взяла чемодан и молча прошла в угол.

Сержант усмехнулся.

— Вы родственница Федора Васильевича?

— Аня! Света! Идите же! — приказала Тамара, пропустив мимо ушей вопрос сержанта.

— Слушайте, вы интересная чудачка,— начал заводиться сержант,— но...

— Очень интересная! — Тамара открыла чемодан, достала комнатные шлепанцы.— Лучше скажите, где нам разместиться?

— Но дело, видите ль, не в том...— Вилен выхватил у нее чемодан готовый швырнуть его на улицу, и в это время на пороге появилась Люба.

— Что здесь происходит? — сказала она.

— Да! Что здесь происходит?! — сказала Тамара, усаживаясь в кресло.— Кто-нибудь может мне сказать, что здесь происходит? — Она покраснела, глаза сузились. Господи! Если бы кто-нибудь знал, чего ей это стоило! Она так завелась, не могла, бедная, остановиться.— Мне может кто-нибудь сказать, что происходит в этом доме?!

Сержант с чемоданом в руках замер, еще не понимая до конца ситуацию.

Когда Тамара успокоилась, Люба тихо спросила:

— Вы Тамара Владимировна?

Полковник Виноградов вернулся домой поздно вечером, когда уже все спали. Уже подходя к дому, он обратил внимание, что ни в одном окне не горел свет. С неприятным чувством он вошел в дом. Его никто не встретил, на вешалке в передней чужие вещи, под ногами куча валенок.

Федор Васильевич, не раздеваясь, прошел в свой кабинет, присел к столу, откинулся на спинку кресла. Так, с закрытыми глазами, он расстегнул пуговицы шинели, осторожно приоткрыл дверь и, убедившись, что в холле никого нет, поднялся наверх к своему ординарцу.

Сержант не спал. Он просто лежал, укрывшись шинелью, не раздеваясь. Виноградов тихо проскользнул в каморку сержанта, жестом приказал, чтобы тот не приветствовал, приложил палец к губам.

— Пришла? — спросил полковник.

Вилен кивнул.
— Было шумно?
Сержант отрицательно покачал головой.
— Значит, ждут меня.
Вилен неопределенно приподнял плечо.
— Что же мне теперь делать? Как поступать?
Сержант молчал.
— Посоветуй, Виля. Ты же у меня голова.
— А с кем вы хотите остаться? — после паузы, спросил сержант.
— А то ты не знаешь.
— Тогда придется кое с чем расстаться...
— Считай, со всем.
— Кроме Любы.
— О, если бы только я был уверен в том, что...— и умолк на полуслове.— Ты знаешь, что такое поздняя любовь, Виля?
Сержант сочувственно вздохнул.
— Не дай тебе бог...
Полковника было жалко, и хоть Вилен потихоньку его ненавидел, но сейчас перед ним сидел живой, нормальный человек. И очень состарившийся.
Кто-то с той стороны поцарапался в дверь: в комнату просунулась младшая дочь полковника Аня. Девочка прижалась спиной к двери, заложила руки за спину.
— Ты мой папа? — она ткнула пальцем в полковника.
Федор Васильевич слабо улыбнулся.
— А кто тебе сказал, что я твой отец?
— Тетя Люба. Она хорошая, а ты плохой.
— Почему же я плохой?
— Она дала мне конфетку... много конфеток.
Полковник засуетился, схватил со стола горсть цветных карандашей, сунул их дочери.
— Теперь я хороший?
— Я не люблю рисовать. У меня плохо получается,— и девочка вернула ему карандаши.
— Что же ты любишь? — в полной растерянности, спросил он.
— Петь.
— Ну, тогда спой нам что-нибудь.
— А-аа! Хитрый! Надо говорить «пожалуйста».
Полковник и Вилен рассмеялись.
— Ты права. Спой, пожалуйста!
Девочка приготовилась и неожиданно красивым голосочком запела:
— «Вьется в тесной печурке огонь, на поленьях смола, как слеза, и поет мне в землянке гармонь, про улыбку твою и глаза»...
И вдруг за дверью второй детский голос подхватил песню:
— «Про тебя мне шептали кусты в белоснежных полях под Москвой, я хочу, чтоб услышала ты, как тоскует мой голос живой».
Сержант приоткрыл дверь и ввел в комнату старшую дочь полковника, Свету. Но песня не прекращалась. В два голоса девочки пели:
— «Ты теперь далеко-далеко, между нами поля и снега, до тебя мне дойти нелегко, а до смерти четыре шага».
Полковник теребил в пальцах карандаши, и когда у него сильно защемило в носу, он не удержался, ничего не смог с собой поделать — заплакал.
В застиранных коротеньких платьицах, две девочки с огромными глазами на исхудалых лицах пели:
— «Пой, гармоника, вьюге назло, заплутавшее счастье зови, мне в холодной землянке тепло от твоей негасимой любви».

Эх! Гуляй, пей и ни о чем не думай! Знакомая картина: вся честная компания охранного батальона, под аккордеон лейтенанта Полетаева в обнимку, раскачиваясь вокруг стола с обильной закуской и выпивкой, поет: «...сердцу хочется ласковой песни, и хорошей большой любви»...
На высоко поднятой руке пленный немец-повар под бурное ликование пьяной компании вносит огромный торт...

...Пыхтит паровоз-«кукушка» по узкоколейке. На платформе офицеры охранного батальона во главе с комбатом Евлакидзе. С обеих сторон полотна, по пояс в снегу пленные немцы валят лес. Замерзшие, в драных шинельках, замотанные в грязное тряпье, они смотрят на проезжающее начальство: одни подобострастно, другие с ненавистью к этим сытым, выбритым, в полушубках и валенках...
...А поздней ночью, когда все было выпито, лейтенант со своим дружком принимаются за свое главное развлечение: голодному коту Рыжику вяжут на шею бантик из колбасной кожуры и покатываются

от смеха, глядя, как бедный котик катается по полу, становится на задние лапки, юлой вертится вокруг себя, но достать колбасный бантик под шеей не может никак...

...Вилена Серебрянного пришли брать на рассвете, когда по городку гуляла метель. Под утро раздался стук в дверь. И хоть в эту ночь в доме никто не спал — расползлись по своим конурам и до рассвета лежали с открытыми глазами, прислушиваясь к завыванию вьюги, однако на стук долго никто не реагировал.

Дверь открыл полковник.

Вошли трое: начальник СМЕРШа дивизии майор Скиданенко, лейтенант и рядовой. Полковник был немало озадачен столь ранним визитом.

— Что случилось? — спросил он майора.

Не поздоровавшись, майор кивнул лейтенанту, и тот вместе с солдатом кинулись по лестнице наверх в чулан, где жил сержант Серебрянный.

Майор заложил руки за спину, прогулялся по холлу, разглядывая на стенах картины, полковник оставался у входа.

— Послушайте, майор! Вы можете мне объяснить, что происходит?

Скиданенко подошел к нему вплотную, прищурил глаза и прошипел:

— Герой Советского Союза, полковник открывает нам дверь, а его денщик, сержант спит без задних ног?! Любопытные отношения начальника и подчиненного! Не правда ли?

Из чулана вывели сержанта. Он на ходу застегивал пуговицы на гимнастерке, из сапога выглядывала плохо заправленная портянка. Сонный, он растерянно смотрел на полковника, еще до конца не осознавая смысл происходящего.

— Товарищ майор! — довольно жестко сказал полковник.— Это не просто мой ординарец, понимаете? Мы с сержантом вместе прошли почти всю войну. Так что извольте...

Но майор не дал ему договорить. Он помахал у него перед носом пальчиком.

— Пригрел у себя антисоветчика! — обернулся к лейтенанту: — Ведите!

— Минутку! — еле сдерживая себя, сказал полковник.— Я за него ручаюсь...

— Ведите! — строго приказал майор.

— А я говорю — он никуда не пойдет до выяснения! — еще тихо, но с дрожью в голосе, сказал полковник.

— Я приказываю: ведите!

— Сержант! Вы никуда не пойдете! — командирским тоном сказал полковник.— Здесь я старший.

— Он пойдет или вы мне его сами приведете, полковник! — майор кивнул лейтенанту на выход.

Лейтенант взял Вилена под локоть, подтолкнул к двери...

— Сержант Серебрянный! Подойдите ко мне! — приказал полковник.

Вилен выполнил его команду. Стал рядом.

— А ты, мерзавец, вон из моего дома! — гаркнул полковник.— Вон! — Полковник надвинулся своей громадиной на майора.— Вон, негодяй!

Майор отступил, глазки у него сузились, усмехаясь, он процедил сквозь зубы:

— Ты еще у меня пожалеешь, полковник! Ох, как пожалеешь!

— Убирайся! — и полковник вытолкнул начальника СМЕРШа дивизии за дверь.

Вилен видел, как дрожали руки полковника, когда он с силой задвинул засов.

Стало тихо.

Полковник оставался у двери, Вилен, с полупустым вещмешком, стоял посреди холла. Ни звука. Потом Федор Васильевич, тяжело ступая, прошелся по холлу, присел в кресло. Он медленно приходил в себя.

— Федор Васильевич, я пойду...— сказал сержант.

Полковник тупо смотрел себе под ноги.

— Вы же лучше меня понимаете, что...

Полковник молчал.

— ...с ними так нельзя. Бесполезно... И опасно...

В дверях Вилен обернулся:

— Если что со мной, Федор Васильевич... Помогите моей маме... У нее больше никого на свете...

— Я это так не оставлю, Виля! — сказал полковник.

Вилен еще потоптался, молча прощаясь с домом, с прежней жизнью, и ушел, тихо прикрыв за собой дверь.

Когда полковник остался один, в холл вошла Тамара. Она присела на краешек дивана и начала массировать свою больную руку.

Потом появилась Люба. В шелковом китайском халате она прислонилась к стене, сложи з руки на груди.

— Вы что-нибудь такое замечали за сержантом? — спросила она.

Полковник тихо вздохнул.

— Может, поставить чай? — сказала Тамара.

И снова тишина.

— Как жить дальше... будем? — сказал полковник.

— Я люблю ее, понимаешь? — сказал Виноградов.

— Послушай, дружище! Брось ты эти свои сантименты: люблю! Не могу жить без нее!.. Ей-богу! — сказал комдив.— Положишь партбилет, тогда все сможешь. Тогда всему конец! И Золотая звезда не поможет, поверь мне, дружище! — он откинулся на спинку стула, закурил.— Или долой из армии и тогда, пожалуйста, катись со своей...— он чуть не сказал «шлюхой», но вовремя прикусил язык.

— Ты, между прочим, тоже женился на фронте...

— Я, Федя, предварительно оформил развод. Все по-человечески, не то что ты. А мою не трожь! Она чистая! Это твоя прошла Крым, Рим и медные трубы, прежде, чем ты ее взял.

— Не знаю, как там насчет Крыма и Рима, а через медные трубы твоя тоже имела удовольствие.

Это замечание полковника задело комдива:

— Если б это не ты, Федя, то без всяких там разговоров!..— Комдив встал, заходил по кабинету.— И еще: советую извиниться перед этим... Скиданенко из СМЕРШа.— Помолчал и добавил: — Пока не поздно.

Полковник грустно покачал головой.

— Дожили! Майор нахамил полковнику, и полковник же должен перед ним... Идти на поклон к майору... Этого не будет.

— Ваше дело,— перейдя на «вы», сказал комдив.— Я посоветовал, а вы поступайте, как знаете.

Давно стемнело, а полковник еще сидел в своем кабинете, выдвигал ящики стола, бездумно перелистывал старые папки, забитые почетными грамотами, поздравительными телеграммами и прочей ерундой...

А вот письмо от Любы, фронтовое, из госпиталя. Полковник развернул треугольничек, прочитал первую строчку: «Хороший мой! Милый, милый Федор Васильевич! Если бы вы только знали, как стало пусто без вас». Дальше читать не стал. Захлопнул папку, встал. Долго смотрел на свое искаженное отражение в темном стекле окна...

...Потом шел по городку. Останавливался, прислушивался и снова шел. Он не заметил, как оказался возле своего дома. Свет горел лишь в одном окне, в комнате, где расположилась Тамара с детьми.

Полковник бесшумно прошел в холл и на цыпочках поднялся в чулан, где раньше жил сержант Серебрянный. Снял шинель, прислушался: слава богу, кажется проскочил незаметно. Но вот внизу, на кухне, кто-то звякнул посудой, и в доме снова наступила гробовая тишина.

В чулане все оставалось так, будто сержант только что вышел на минутку: на столе — развернутый лист ватмана с неоконченной схемой «наступление пехотного полка в ночных условиях», рядом рейсфедер с засохшей тушью, открытая бутылочка чернил, цветные карандаши...

На подоконнике, в самодельной дюралевой оправе с подставкой, полковник увидел фотографию женщины. Это была мать Вилена Серебрянного. Забытая фотография. Полковник долго рассматривал лицо незнакомой женщины, потом взял чистый лист бумаги и размашистым почерком написал: «Уважаемая Валентина Степановна! Так случилось, что ваш сын...»

За спиной скрипнула дверь, и в комнату вошла Тамара.

— Не помешала?

Полковник неопределенно развел руками.

Помолчали.

— Как сердце, Федя?

— Нормально. Кровь гонит, и ладно.

Тамара поняла, что муж не расположен сейчас к разговору.

— Может, что надо? Где ты ешь?

Полковник усмехнулся.

— Федя, нам нечего играть в прятки. Давай поговорим откровенно.

— Что ты еще хочешь?

— Хочу жить.

— Комдив сказал мне, что никакого представления на капитана Крюкова от вас не поступало. На звание,— сказала Аня Крюкова.

Она сидела в кабинете Виноградова, кое-как подкрашенная, под глазом — тщательно загримированный фингал.

После бессонной ночи, с тяжелой головной болью, полковник смотрел на Крюкову, на ее синяк под глазом, и ему вдруг стало смешно:

— Страсти-мордасти? — кивнул он на ее синяк.

Аня разозлилась.

— Бывают мордасти поинтереснее...

— Например?

— Когда, например, законная жена с двумя детьми ютится в бараке, а...

— Законная жена с двумя детьми уже переехала в законный дом,— перебил ее полковник.— Дальше.

— Что дальше? — Аня растерялась — полковник вышиб у нее такой козырь.

— От меня не поступало представление на капитана Крюкова. Дальше,— жестко сказал полковник.
— Комдив сказал, что если вы, Федор Васильевич, такое представление сделаете, то...
— Не сделаю,— снова перебил ее полковник.— Капитан Крюков свои звездочки получил на фронте. Теоретический уровень не повышает, пьет...
И тогда Аня Крюкова пустила в ход «тяжелую артиллерию».
— Хоть бы свою Любу пожалели...
— Какие еще вопросы?
— А то загнали бедного лейтенанта черт знает куда, а человек страдает...
— Какого лейтенанта? — не понял полковник.
— Полетаева.
— А Люба при чем? — сказал полковник и осекся. Понял, но было поздно.
— Очень даже при чем,— улыбнулась Крюкова.— Роман-то был в разгаре, а вы взяли и по живому...
Полковник рассмеялся:
— Если это и так — на здоровье. Дело молодое...
Такого Аня не ожидала. Она уставилась на полковника и вдруг:
— Теперь я понимаю, за что вам дали Героя.

Пыхтит паровоз-«кукушка» по узкоколейке, тащит платформу, на которой офицеры охранного батальона приехали инспектировать работу пленных немцев...
...И снова: «...сердцу хочется ласковой песни, и хорошей большой любви-иииии»...
...И снова бьет чечетку наш лейтенантик в пристанционном клубе для женщин и детей...
И вдруг телеграмма: на имя майора Евлакидзе: «Срочно откомандируйте лейтенанта Полетаева по месту постоянной службы. Полковник Виноградов».
— Без тебя будет скучно,— скажет лейтенанту майор Евлакидзе.
— Зато мне предстоит такое веселье, что не дай бог! — угрюмо сказал Полетаев, в который раз перечитывая злополучную телеграмму.

— Так вы, оказывается, двоеженец?! — сказал начальник СМЕРШа дивизии майор Скиданенко.— Нехорошо, товарищ полковник! — Он протянул полковнику Виноградову бумажку: — Читайте.
Полковник прочел: «Рапорт. Я, как коммунист, считаю своим долгом довести до вашего сведения некоторые подробности морального облика полковника Виноградова Ф. В. В 1944 году на фронте, пользуясь своим авторитетом и связями, незаконно оформил брак с некоей Антиповой Л. И. У полковника Виноградова имеется законная жена, проживающая с детьми в г. Елец, с которой полковник не разводился, и фактически является двоеженцем. Замполит полка подполковник Довбило».
— Нащупали...— Виноградов усмехнулся.
— Вот этой бумажке я еще не дал ходу...— Скиданенко потряс рапортом.— Пока. Что будем делать?
— А что надо делать?
— Если вы подпишете представление...
— Какое представление?
— На капитана Крюкова, эта бумажка дальше никуда не пойдет...
— Всего лишь!..
— Иначе рапорт замполита завтра же будет в Политуправлении округа.
Полковник искренне восхитился:
— Умница! Ах, какая умница эта стерва Крюкова!

Был первый по-настоящему весенний день, когда лейтенант Полетаев, весь надраенный, шел в штаб полка на свидание с полковником Виноградовым. Занятый своими невеселыми мыслями, он решительно шагал по городку, перепрыгивая через лужи, и вдруг почувствовал на себе чей-то взгляд. Он поднял голову и увидел Любу.
Она шла ему навстречу по смежной дорожке и улыбалась. Ничего не могла с собой поделать. Она не остановилась, нет, только, когда они поравнялись, чуть замедлила шаг и, не отрываясь, смотрела на своего возлюбленного...
И лейтенант замедлил движение — ему почему-то стало не по себе, видя, как открыто проявляет свои чувства Люба.
— Он все знает! — продолжая улыбаться, тихо сказала она.— Ему все рассказала Крюкова. Но ты иди, ничего не бойся! Хороший мой! Все будет хорошо...
Лейтенант видел ее огромные глаза, счастливые, наполненные слезами, и ему стало стыдно...
Лейтенант потуже затянул ремень, расправил складки на шинели, проверил положение звездочки на шапке и решительно шагнул в штаб полка.
В приемной его встретил новый ординарец Виноградова, старший сержант — белобрысый, мордастый парень с маленькими добродушными глазками.
Лейтенант попросил его доложить о своем прибытии. Ординарец вернулся и сообщил, что полковник велел ждать.

Время тянулось долго, стояла какая-то зловещая тишина. Закинув ногу на ногу, лейтенант, как натянутая струна, сидел прямой, готовый к самому худшему. Потрескивали дрова в «буржуйке», за окном капли воды, просвеченные солнцем, отрывались с сосулек и медленно сползали по грязным стеклам. Дальше за окном был виден плац, на котором солдаты отрабатывали эти вечные приемы штыкового боя.

В приемную вошел дежурный по части, направился в кабинет, но ординарец сказал, что полковник очень занят сейчас и принять не может.

...Полковник сидел за столом, спрятав голову в ладони,— ему тоже предстоял нелегкий разговор со своим подчиненным по такому деликатному делу...

— А бывший ординарец, сержант Серебрянный?.. Он что, демобилизовался? — спросил Полетаев ординарца.

— Ага,— неуверенно сказал тот. И стал почему-то суетливо перекладывать бумаги на столе.

— Давно?

Ординарец оглянулся и прошептал:

— Его судили. Военный трибунал! — он растопырил пять пальцев на одной руке и три на другой.

— Лет?! — Не поверил лейтенант.— За что?

Из кабинета вышел полковник Виноградов. Лейтенант вскочил, вытянулся:

— Товарищ полковник! Лейтенант...

Полковник сделал ему жест на выход.

Во дворе их ждала машина. Федор Васильевич сел на заднее сиденье, а лейтенанту указал на место рядом с водителем.

Светило солнце, за стеклами мелькали черные стволы деревьев, от широких проталин взлетали брызги воды, и тогда начинали монотонно стучать «дворники».

Лейтенант мельком взглянул в смотровое зеркальце. Полковник сидел с закрытыми глазами, сложив руки на животе.

Промелькнули окраинные постройки городка, и машина выехала на большак. «Куда, интересно, везет меня полковник?» — думал лейтенант — на душе было не спокойно.

Наконец машина свернула с большой дороги и вскоре остановилась возле бетонной стены с металлическими воротами. Водитель подбежал к часовому, о чем-то с ним пошептался, тот своим ключом открыл тяжелую калитку в воротах. Лишь после этого полковник не спеша выбрался из машины.

Водитель вручил ему небольшой саквояж, козырнул и прежде, чем полковник и лейтенант вошли в бункер, развернул машину и умчался в обратном направлении.

В темноте полковник нашарил рукой выключатель, щелкнул, и тут же вспыхнул яркий свет.

Это было комфортабельно оборудованное стрельбище-тир: раздевалка, шкаф-бар, мягкие кресла, круглый столик, уютно светил торшер.

Полковник молча снял шинель, причесался перед зеркалом, жестом указал лейтенанту на кресло. Когда Полетаев присел, полковник сказал:

— Ну, докладывайте, лейтенант.

Лейтенант вскочил, но полковник разрешил докладывать сидя.

— Значит, заготовляли дрова для МВО?

— Так точно!

Помолчали.

— А больше вам нечего мне рассказать?

Лейтенант насупился.

— Про дрова?

Полковник рассмеялся. Он достал саквояж, хотел открыть его, но передумал, встал и начал расхаживать за спиной у лейтенанта.

— А если хорошенько подумать, что вы могли бы мне рассказать поинтереснее дров?

— Больше, чем вы знаете, нечего.

— Что же я знаю?

— Все вы знаете.

Это его хождение за спиной подавляло лейтенанта, каждую минуту он ждал выстрела в затылок, как минимум!

Полковник остановился у него сзади, спросил:

— Я хочу знать: у вас с... (он хотел сказать «с Любой», но у него не повернулся язык) ней серьезно или так...

— Было вроде серьезно. А сейчас...— после долгого молчания выдавил лейтенант.

Полковник сел напротив лейтенанта, открыл саквояж, достал бутылку и два граненых стакана. Все это расставил на столе, налил два полных стакана коньяка.

— Ну-ка, посмотри мне в глаза,— сказал полковник.

Лейтенант поднял голову.

— Мне понравилось, что ты не юлишь, говоришь правду. Пей!

— Все?!

— По нашему обычаю — первый до дна.

Лейтенант начал мелкими глотками, потом опрокинул и остальное вылил в глотку.

Полковник не сводил с него глаз. Он видел, как дрожала рука у лейтенанта... Потом сам отпил несколько глотков.

— Ты знаешь, что она любит тебя? — сказал полковник.

— Разве я виноват?

— А кто, я виноват? Конечно, виноват! — полковник смотрел на лейтенанта, как строгий, но справедливый отец. И вдруг: — Женись на ней, Володя. Люба — хорошая женщина... Замечательный человек.— Полковник допил свой коньяк — он быстро хмелел.— Я прошу тебя — не оставляй ее... Любу. Ей будет без тебя плохо. Очень плохо.

Лейтенант взял и сам налил себе коньяка.

— Товарищ полковник! Я... Если бы вы только знали, какой вы..

— Говори мне, Федор Васильевич.

— А как же вы, Федор Васильевич?

— Я спрашиваю: ты женишься на Любе?

— С удовольствием!

Выпили.

— А я помогу вам хорошо уйти из армии. С достоинством.

— Спасибо. Я ведь учусь...

— Знаю. Но ты ее любишь?

— Я так ее люблю, Федор Васильевич,— заплетающимся языком говорил лейтенант.

Полковник взгрустнул.

— Какая же ты все-таки дряньі — сказал полковник.— Увел мою Любушку! Душу мою увел. А чем ты, желторотый, лучше меня? Чем?

— Да ничем! — гаркнул лейтенант.— Намного хуже. На кого она меняет?!

— Ну, молодость! Понимаю. Хотя, конечно, молодость — это да! А так ведь — ноль!

— Без палочки! — добавил лейтенант.

— А может, оно и к лучшему? А, лейтенант? Что так все случилось?

— Давайте выпьем за вас, Федор Васильевич!

— Нет. Лучше за Любу.— Полковник потянулся за бутылкой, но она оказалась пустой. Тогда он достал из саквояжа вторую, разлил по стаканам.

— За Любовь! — торжественно выкрикнул лейтенант.

— За Любовь Ивановну Антипову! — тихо произнес полковник.

Лейтенант поднял свой бокал над головой и запел: «Нет на свете краше нашей Любы, черны косы обвивают стан, как кораллы розовые губы, а в очах бездонный океан...»

И полковник подхватил: «Люба-Любушка, Любушка-голубушка, я тебя не в силах позабыть, Люба-Любушка, Любушка-голубушка...»

У входа в бункер часовой был немало озадачен, услышав, как из-под земли доносилось хоровое пение...

Полковник Виноградов Федор Васильевич, Герой Советского Союза (не поверите) бил начальника СМЕРШа дивизии, майора Скиданенко. Бил смертным боем у него же дома. Видно, главные события были уже позади, а сейчас полковник сидел верхом на майоре, и окровавленными руками лупил что есть силы майора по голове, плечам, а то снизу старался заехать тому в сопатку, которая и так уже была расквашена до безобразия. Он бил и приговаривал:

— Я тебя, сволочь, гнида паршивая, крыса тыловая, упырь, не боюсь.

Майор давно прекратил сопротивление, только прикрыл голову руками, и вместе с кровавыми пузырями у него из рта неслись нечленораздельные звуки:

— Ты у меня еще попляшешь... У меня...

Вокруг бегала толстожопая блондинка, трагически размахивая пухлыми руками, и орала на весь дом:

— Рятуйте!

Потом она бежала по городку и визжала:

— Убивают! Люди-ии! Рятуйте!

Полковник Виноградов с закатанными рукавами, в своем гражданском выходном костюме, шагал по городку. У него был вид заправского мясника — весь в крови, без головного убора, волосы дыбом. Он находил под кустами остатки талого снега, протирал ими руки, бордовая масса отрывалась и падала на землю, отмечая его путь.

Навстречу ему попалась Аня Крюкова. Она сразу не узнала полковника. Посторонилась и вдруг всплеснула руками:

— Федор Вас... Вы?!

— Будем знакомы! — расшаркался полковник.— Ваш покорный слуга — говно! Необразованному, бездарному алкоголику, вашему благоверному подписал-таки на звание!

— Что вы говор...

— Вылежала-таки мужу майора, подстилка многостаночная!.. Это ты ему звание заработала. Поздравляю! Советская Армия получила нового майора!

...Он ворвался в кабинет Довбило. Подошел к нему вплотную, протянул руки, сжал горло подполковнику своими мощными ладонями, притянул к себе.

— Это Скиданенко заставил написать рапорт,— задыхаясь, с выпученными глазами, прохрипел Довбило.

— Мухомор! — сказал Виноградов и плюнул ему в лицо.

Слава богу, дома никого не оказалось. Полковник долго мылся в ванной. Потом зашел в свой кабинет, достал из ящика письменного стола пистолет, спокойно поднялся наверх в чулан сержанта Серебрянного. Плотно прикрыл за собой дверь. Лег на топчан, но вскочил, увидев на столе недописанное письмо матери Вилена. Схватил красный карандаш и размашисто дописал: «Ваш сын Вилен — замечательный человек!»

И грянула песня. На сцене офицерского клуба сводный хор открывает смотр художественной самодеятельности.

Где найдешь страну на свете краше Родины моей,
Вся земля моя стоит в рассвете, без конца простор полей...

...— Это же ЧП! — орет комдив майору Скиданенко, начальнику СМЕРШа.

Потом перед ним навытяжку стоял подполковник Довбило.

— Разжаловать эту стерву в рядовые и гнать из армии без выходного пособия!..

Светит солнышко на небе ясное, цветут сады, шумят поля,
Россия вольная, страна прекрасная, родимый край, моя земля.

...И вот уже подполковник Довбило срывает погоны у Любы Антиповой. Его физиономия искажена до неузнаваемости, так орет он на нее...

...Песня звучит торжественно и мощно. Кажется, ничто не может измениться в этой захолустной жизни военного городка:

Где найдешь людей могучей, в ратном подвиге, в труде...
Разогнали злые вражьи тучи, победили мы везде...

...На заброшенном деревенском кладбище трое: Тамара Виноградова со своими дочерьми. Она припала к могилке, на которой в землю небрежно воткнута фанерка. На ней надпись:

«Виноградов Ф. В. 1905—1950 гг.».

...А у Крюковых сегодня праздник — компания обмывает майорскую звездочку. Раскрасневшиеся лица, в обнимку, раскачиваясь вокруг стола, поют: «...сердцу хочется ласковой песни и хорошей большой любви...»

...У своей землянки машинистка СМЕРШа уговаривает часового — молоденького солдатика — зайти к ней в гости... на чай. Солдатик отнекивается, застенчиво опускает глаза, но Лидия Аркадьевна настойчива, и солдатик, наконец, уступает ей...

...Светит солнышко на небе ясное...

...Гремит сводный хор. Под эту песню капитан Лиховол, как приговоренный, несется верхом на своем Вулкане, гонится за полковой почтой, чтобы отобрать письма, написанные своим вечным женщинам...

...цветут сады, шумят поля...

...А поздней ночью пьяный майор Крюков в одних подштанниках будет гоняться за своей неверной женой, стараясь перепоясать ее армейским ремнем с металлической пряжкой.

...Россия вольная, страна прекрасная,
Родимый край, моя земля...

Ю. Богомолов

Одиночество спринтера на стайерской дистанции

Трудно избавиться от впечатления, что в желчном антишестидесятническом манифесте Д. Галковского (в «Независимой газете») больше личной обиды и личного раздражения, нежели конкретных претензий по части действительных слабостей самого явления. Так молодой актер злится на старшего товарища, что он все еще не покинул сцену, играет те роли, которые должен был бы ему уступить давно, автоматически, по праву возраста.

Петр Тодоровский из тех шестидесятников, что продолжают «играть» и продолжают пользоваться успехом у публики...

Заслуженным или незаслуженным — другой вопрос. Он работает с той же интенсивностью, что и прежде. Но что еще симпатичнее — с не меньшей продуктивностью, в чем легко можно убедиться, открыв этот номер журнала на тех страницах, где напечатан новый сценарий П. Тодоровского.

У нас так исторически сложилось, что киносценарии художественно самодостаточны независимо от литературного уровня.

Сценарии Феллини или Бергмана можно читать после того, как посмотришь их фильмы. Они не осязаемы отдельно от ленты. Сценарии западных маэстро — пространные ремарки к экранной реальности. Они воспринимаются как репродукции с уже известных оригиналов.

У нас часто, наоборот, и фильм, снятый по оригинальному сценарию,— всего лишь удачная или неудачная экранизация.

Это все к тому говорится, что о новом фильме П. Тодоровского можно судить уже сегодня, до того, как он стал экранной реальностью.

Построен он на обжитом и зрителями и самим режиссером пространстве — на экране будут представлены первые послевоенные годы, полугражданский, полуказарменный быт. И такой же дух — полуказарменный и полуштатский: кто-то выслуживается, кто-то влюбляется, кто-то блудит... Кому-то удается и то, и другое, и третье одновременно.

По материалу это как бы вариация «Военно-полевого романа». Но это будет совсем другой фильм. Между ними окажется такая же дистанция, как между «Верностью» и «Интердевочкой». Впрочем, и в том и в другом случаях дистанция эта при ближайшем рассмотрении может оказаться не столь уж значительной.

●

Фильм М. Хуциева «Был месяц май», где в одной из главных ролей снялся Петр Тодоровский, дает определенное представление о поколении молодых людей, накрытом войной, о тех из него, кому удалось-таки добраться до мирного берега.

Фильм начинался с заключительных «аккордов» войны, со сверкания и грохотания последних штурмов последних бастионов, после которых, казалось, не может остаться места для живого, для нормальной, естественной смены дня и ночи, зимы и лета. Мир наступал внезапно. Он оглушал тишиной. И все оставшееся в живых возвращалось в берега естественного бытия. Кто-то привел в действие небесную механику, завел часовой механизм природы, и время потекло... Утро стало утром, полдень — полднем... Время обрело поступательность. Человеку возвращено пока очень ограниченное право на судьбу, на биографию, на собственную походку, на только ему присущую манеру улыбаться...

Герой Тодоровского запоминается обаятельной улыбкой и душевной гитарой.

Гитара и улыбка были знаками оттепельного времени. Стали знаками отличья шестидесятников. Стали средством идейного самоопределения и способом пропитания.

Фильм Хуциева про месяц май 45-го года был еще и о чем-то ином, о чем-то более общезначимом и общераспространенном. О ситуации, когда человек убежден, что самое страшное у него позади, и не подозревает, что оно все еще впереди.

Для счастливца, выскочившего из ада войны, правда о фашистских концлагерях с их хорошо продуманной и отлаженной механикой по уничтожению человеческой жизни — впереди.

Для детей XX съезда вся правда о советских концлагерях с их небрежной и негигиенической техникой умерщвления человека тоже была впереди.

Гитара и улыбка оказались сначала между двумя неправдами — о прошлом и будущем, а потом между двумя правдами — о том же прошлом и том же будущем. Этот перепад давлений во многом и определил специфический вкус бульона, называемого ныне идеологией шестидесятничества.

Если оглянуться на нее без ностальгического пристрастия, а также без праведного гнева, то можно, пожалуй, констатировать, что само шестидесятничество, вызванное к жизни оттепелью, было своего рода оппозицией, вполне лояльной и довольно конструктивной по отношению к режиму.

Другое дело, что ни с той, ни с другой стороны этот факт не был осознан до конца и в полной мере.

●

Шестидесятничество в своих изначальных мотивах и импульсах ни о чем другом и не помышляло, как об обновлении всех революционных мифов, всех идейных оснований, на коих держались советская нравственность, социалистический гуманизм, коммунистический утопизм и прочее. Отсюда постоянная оглядка на 20-е годы, на легенды и мифы того времени о том времени: отсюда же новый виток мифологизации революции и гражданской войны в фильмах Г. Чухрая, Ю. Егорова, Ю. Райзмана, С. Юткевича.

В сущности, шестидесятническое кино в свою детскую пору исповедовало опять же социализм, но на альтернативной основе. Оно исходило из того, что есть социализм и социализм, Октябрь и Октябрь, Ленин и Ленин. Каждому опошленному, затасканному казенной пропагандой понятию начальной поры революции противостоит понятие неформальное, незапятнанное, ни в чем не виноватое перед детьми и внуками тех, кто начинал «строить и месть»...

В «Заставе Ильича» герои выходят на первомайскую демонстрацию. Но то, что мы видим в кадре,— не то, что привыкли видеть в телерепортажах с Красной площади. Мы видим не строй, а нестройное множество людей; слышим не хор, а разноголосицу...

Хуциевская демонстрация — альтернативная демонстрация по отношению к государственному ритуалу. Но не в политическом, а в эстетическом отношении. Другое дело, что последнее не может не затрагивать идейную сторону самого ритуала. И оно затронуло. И на это чутко среагировали бдительные идеологические функционеры.

Ленинский мавзолей в «Заставе» тот самый и совсем другой. Он не архитектурная достопримечательность и не эмблематическая фигура, но сокровенная святыня.

И коллективизм не отрицался и не отменялся, а всего лишь очищался от ложной патетики («Первый эшелон»).

Возникла альтернативная позиция (Евтушенко, Вознесенский, Окуджава), альтернативная Великая Отечественная («Баллада о солдате», «Летят журавли»)...

Но самое главное, объявился альтернативный герой — лирик, который несколько позже трансформировался в физика. Он тоже советский человек, но другой советский человек.

Другими были и Алеша Скворцов, и Борис Бороздин, и работяга Пасечник, и мальчик, что шел за солнцем, и юноша, что шагал по Москве... Все они шагали, бежали, ехали на попутных машинах и поездах с одной, не всегда сознаваемой идеей — повторить подвиги своих мифологических предков, но сделать это со всей возможной сердечной непосредственностью и естественностью.

Уже к концу 60-х годов стало очевидно, что свершить им это не будет дано. И дадено не будет.

Режим в лице сначала Хрущева, потом — Брежнева не понял своего счастья, не разобрался, кто для него Корделия, а кто Гонерилья.

Хотя задним числом рассуждая и трезво оценивая способности и склонности той и другой сторон, можно сказать с определенной основательностью, что взаимопонимание и тем более счастье были невозможны.

Тоталитаризм из чувства самосохранения породил шестидесятничество и из того же чувства скрутил его в бараний рог.

Породил в тактических целях, а придушил — в стратегических.

Но сколь бы это идейно-эстетическое явление ни было жестко детерминировано внешними обстоятельствами и условиями, оно в какой-то момент зажило самостоя-

тельной жизнью, стало в какой-то степени самодовлеющей реальностью, которая в своем развитии изведала непредсказуемые кризисы, нечаянные взлеты, дала примеры героизма, а также образцы конформизма.

Лирический герой по всем рациональным выкладкам был обречен, но в середине шестидесятых годов он об этом не подозревал.

●

Петр Тодоровский замолвил доброе слово за лирика и в «Верности», и в «Фокуснике» («Загадочный индус»)...

воссоединить расстраивающееся сообщество сердечных людей. Его женитьба и свадебное торжество прямо на улице — самый дерзкий и фантастический трюк, который состоял в том, чтобы через личное счастье сделать счастливыми всех бывших и настоящих приятелей, случайных прохожих, соседа по дому, товарищей по работе... Чтобы по частному поводу всех помирить и объединить...

Сцена снята так, что воспринимается как мираж. Миражи рано или поздно не выдерживают испытания действительностью, миражом оказалась Прекрасная Елена.

«Любимая женщина механика Гаврилова»

«Загадочный индус» — картина примечательная. Она свидетельствует о решительном и, видимо, решающем сломе в судьбе этого нежно пестуемого героя уже не нашего времени.

Человек хотел бы поделиться от щедрот своего сердца, а никому это не надо; все смотрят на это, как на необъяснимое чудачество. И более того — как на чудачество подозрительное. Недаром в картине есть намек на уголовно наказуемую подоплеку фокусов загадочного индуса.

Но истинная подоплека в другом — в открытости его сердца.

А лирическая драма в том, что бытовая реальность дробится на осколки чувств и поступков.

Фокусник с помощью фокусов хотел бы

Фокус снова не удался. И лирик пошел по миру, но не за подаянием, а с подаянием, не прося милостыню, а подавая ее — показывает фокусы «за бесплатно» и угощает детей апельсинами.

«Фокусник» стал одной из последних манифестаций против неумолимой судьбы, обрекающей лирика на уединение, на полулегальное положение. Наступало время затрудненного общения. Эту трудность образованные люди назовут «некоммуникабельностью». Для лирического сознания нет большей проблемы и нет страшнее зверя, чем некоммуникабельность.

Лирика в те годы утрачивает свое значение как мироощущение. Она теперь — не стиль, а жанр. Компанейские вечеринки за общим столом и общими разговорами

сменяются телефонными переговорами, мучительными объяснениями один на один.

Фокусник Тодоровского, Володина и Гердта попытался претворить в жизнь программу, сформулированную Булатом Окуджавой: «...Возьмемся за руки друзья, чтоб не пропасть поодиночке...»

Брались за руки любители и энтузиасты авторской песни, испытывали душевный подъем при свете костров и все равно пропадали.

Конечно, в первом приближении казалось, что все дело в давлении цензуры, но сейчас стало очевидно, что дело было еще и в сердечной недостаточности самого лирика.

Подцензурность, как ни странно, позволяла шестидесятнику сохранять лицо, а также обольщаться относительно своих возможностей — гражданских и поэтических.

Но это мы говорим о том, что прошло, как о пьесе с известной развязкой. А каково было тому же лирику тогда, когда он еще не знал своей судьбы?

Об этом, в частности, фильмы, снятые Тодоровским после «Фокусника»,— «Городской романс», «Своя земля», «День праздника», «Любимая женщина механика Гаврилова». Череда этих лент образовала нечто вроде дневника лирика-физика, вытесненного если не в подполье, то на периферию общественной жизни.

Вообще надо заметить, что в ту пору дневниковые записки, дневниковые излияния стали характерной приметой художественной жизни. Стихи Г. Шпаликова, опубликованные уже после его самоубийства, писались им не для печати, но для себя и посвящались самым близким друзьям. Ничего сверхинтимного они не заключали в себе.

Писал стихи не для печати А. Володин.

Здесь дело не в том, что «не для печати», а в том, что для себя. Дело в характере коммуникации — в общении с самим собой. В поисках согласия с самим собой.

«Военно-полевой роман»

Но ведь и то, что «для печати», приобретает черты дневникового эссе. Например, картина того же Шпаликова «Долгая счастливая жизнь» или «Ты и я» Л. Шепитько по Шпаликову.

И «Городской романс» имеет под собой то же основание. Герой, врач-рентгенолог, по роду занятий должен просвечивать других, а «засвечивается» сам. Он сам себе пациент, но не врач.

Лирик снова в пути, но не за солнцем, не за тем, чтобы облагодетельствовать человечество. Он в поисках самого себя.

Рентгенолог не в пример фокуснику не помышляет о всеобщем братстве — быть бы живу. Он потерял себя настолько что когда чаемый мираж (нечто вроде Елены Прекрасной) обернулся самой что ни на есть

доподлинной реальностью, не нашел ничего лучше, как бежать от нее. И реальность его миновала, обернувшись миражом.

Из репродуктора слышен прогноз погоды на завтра — синоптики обещают антициклон, который, в свою очередь, обещает устойчивую сушь.

Общественная погода в 70-е годы была стабильно-удушливой.

Лирик, все чаще останавливаясь перед зеркалом, не находил там своего отражения, своего «я». Временами он испытывал нечто вроде мистического ужаса, наподобие того, что пережила маршаковская старушенция, когда ее не признала собственная собака.

Комплекс собственной фиктивности — вот что снедает лирика-шестидесятника.

Но ведь и с зеркалом, то бишь с объективной реальностью, не все благополучно. Оно очень кривое. Оно тоже фикция.

Потерялся субъект, но не видно и объекта, чем отчасти и можно объяснить экстремизм лирического «я» Высоцкого, его страсть к перевоплощению, его склонность к задушевной истерике («Парус, порвали парус...»).

Не этим ли может быть объяснено такое стилистическое явление в кинематографе второй половины 70-х годов, как последние фильмы Ларисы Шепитько и от первой до последней (пока) картины Алексея Германа. Их дотошная фактурность их доподлинная историчность, их предельная, почти показательная искренность — героическая попытка изживания комплекса физической нематериальности истории, духовной призрачности своего «я».

Тем временем лирический герой Тодоровского берет отпуск от городской жизни и уезжает в северную деревню. Другими словами, режиссер снял телевизионную картину по повести Федора Абрамова «Безотцовщина». Называлась она «Своя земля».

Деревня, в которой живет парнишка,— почти нищая; работа — тяжкая, выматывающая. Но здесь все физически ощутимо и осязаемо — и труд, и мгновения роздыха... Тут лирике возвращается почти ею забытое качество вещественности.

«Отпуск» оказался недолгим: промелькнуло короткое северное лето. «Вернувшись в город», лирик отважился на то, на что в хорошие времена никогда бы не отважился: на экранизацию пьесы А. Н. Островского «Последняя жертва».

Тут интересен не результат, а выбор. Взята та пьеса Отсровского, в которой изложена драма душевного компромисса. Героиня всем сердцем любит одного, а замуж выходит за другого. И драматург ее оправдывает. И оправдывает ее кинорежиссер.

Кому, как не лирику 60—70-х годов, было знать, что такое остаться верным сердцу, когда жизнь его постоянно обманывает, окружила его миражами и призраками, а под ногами все неверно... Он устал от вранья самому себе, окружающим и окружающих. Потому с безотчетным сочувствием наблюдает за перипетиями внутренней драмы человека из другой эпохи.

А может, это действительно выход — брак по расчету с добрым, хорошим, надежным человеком?

Вопрос, который возникает несколько позже в связи с «Интердевочкой», правда, в другой ситуации и по иному поводу. Там коллизия будет поставлена как бы с ног на голову: героиня выходит замуж за хорошего иностранца по расчету и не без удовольствия, к тому же с чувством гражданского протеста против бесчеловечного советского режима, а потом только она полюбит, и не мужа, разумеется.

Этот кульбит лирика мог бы показаться совершенно невероятным и даже невозможным, если бы мы сами не были свидетелями того сальто, которое совершила действительность в пору перестройки.

Но до нее Петру Тодоровскому еще надо было дожить, дотянуть.

Картина «День праздника» интересна опять же не результатом, а замыслом, «прочитывающимся», несмотря на все административно-редакторские усекновения. Ветеран войны именно в День Победы отчетливо осознал, что все обман: либо крупный, либо мелочный... И реально только военное прошлое.

Драма оттенена тем, что в день священного праздника Победы отчужденным и потерянным себя чувствует Победитель. И именно в тот день, который для него (для шестидесятников всех возрастов) был моральной и нравственной опорой, был душевным отдохновением... И в такой день он почувствовал себя одиноким.

То был знак отчаянного и, казалось, безысходного положения лирика.

Но за этим минорным жестом последовала мажорно-бравурная манифестация — «Любимая женщина механика Гаврилова». Вся картина подобна церемониальному шествию героини с подругой. Они идут — и не по главной улице, и без оркестра, но с форсом, задаваясь и посмеиваясь над собой... Они переводят естественную житейскую амбицию — быть ослепительно красивыми, абсолютно неотразимыми и страстно обожаемы-

ми — в шутку, которая их самих смешит чуть ли не до слез.

Житейская быль об одинокой женщине преобразуется в театральный водевиль, который едва не обернулся драмой, но кончается все-таки как водевиль — показательно-оптимистически.

Но все это мажорное зрелище не без яда. Торжество хэппи энда отравляет лотерейная удачливость влюбленных. Вся история зарождения любви оставлена за кадром, что в подобных случаях происходит не часто.

Дальше то, что уже позади,— «Военно-полевой роман» с продолжениями и вариациями.

В «Военно-полевом романе» с традиционным лириком случилось то, что никогда с ним не случалось: он изменяет любимой женщине с любимой женщиной. Он предан той и другой и предает обеих. Он по природе однолюб, а ему приходится раздваиваться.

Прежде герой этого типа выбирал между добром и злом, эгоизмом и альтруизмом, чувством и рассудком... Он мог ошибаться,

«Интердевочка»

Может быть, просто потому, что самой истории не было. Была встреча, и сразу стало ясно, что они созданы друг для друга. Это бог так удачно в кости сыграл.

Но мир, в котором исполнение мечты — игра случая, достоин сожаления. Так же, как и мечтатель, в нем погрязший.

Впрочем, если судить по фильму, снятому Тодоровским уже в перестроечное время — «По главной улице с оркестром»,— лирик-шестидесятник все-таки жив. Все-таки он дотянул.

«По главной улице с оркестром» — опять же манифестация, но на сей раз без куража и истерик...

Человек с гитарой вышел из подполья. Он идет по главной улице, он свободен... Но что дальше?

обманываться по наивности или быть обманутым с умыслом. Но ему, пожалуй, не приходилось искать от добра добра. Ему не доводилось выбирать между чувством и чувством.

Он ни объяснить, ни понять этого не может да и, вправду сказать, не очень старается.

Не очень старается понять и сам автор. Он, похоже, стремится только к одному — не «вспугнуть» историю, не предупредить ее, такую, какая она есть, своим толкованием.

Хотя «история» стара как мир, отечественный Хиггинс сотворил из уличной продавщицы жареных пирожков изысканно-благородную фею. Сначала там, в военно-полевых условиях, он ее вообразил, а потом,

уже после войны, силой жажды красоты одухотворил этот образ. А потом имел случай взглянуть со стороны на свое творение, когда она заканчивала последние приготовления к приему гостей.

Он эту женщину сделал другой: лучше, тоньше, душевнее... Она сделает другим своего мужа: лучше, добрее, сердечнее...

Лирик из «Военно-полевого романа» почувствовал вкус жизни во времени. Хотя и не до конца его осознал.

Лирик все-таки спринтер. Так он устроен. Он не может бегать стайерские дистанции. «Дыхалка» подводит. И если, несмотря ни на что, решается их бежать (как это случилось с героем «Осеннего марафона»), то довольно скоро переходит на бег трусцой и в основном по кругу. И в основном в оздоровительных целях.

Но выход есть и для лириков-спринтеров — они могут бегать эстафеты. Эстафеты в пространстве и во времени, на что и намекнул «Военно-полевой роман».

Может быть, этим открытием кто-то и сумел бы воспользоваться, да жизнь в который раз спутала все карты.

Перестройка не только обрушила мифологическую надстройку, но и отменила мифологический базис. Как идейный, так и экономический. И дотянувший до свободы лирик-шестидесятник должен был почувствовать нечто сходное с тем, что испытывает человек в открытом космосе,— свою эфемерность и эфемерность окружающей среды.

Мы-то теперь знаем на собственном опыте, а не только по рассказам космонавтов, что сказочное чувство невесомости — противное чувство. При этом бы не забыть, что космический мотив был одним из ингредиентов лирического сознания шестидесятника. Космос был чем-то вроде заставы, если не Ильича, то по крайней мере имени Ильича. Он был заставой достижимого и достигаемого будущего.

Теперь, как сказал бы Бендер, сбылась мечта идиота.

Теперь сердечный человек — эфемерный человек в эфемерной среде. Потому и возможны самые невероятные комбинации, в том числе и та, что была представлена в «Интердевочке»: валютная проститутка — герой нашего времени. Причем положительный герой. Причем в массовом сознании. Такое еще сравнительно недавно и в дурном сне не могло присниться.

Поскольку человек оказался в разобранном состоянии, рассыпанным на молекулы и атомы: тело отдельно, душа отдельно, ум сам по себе, совесть в одном месте, желания — в другом, то проституирование и перестало быть нравственной проблемой. Потому девушка Таня может продаваться сколько сил хватит и оставаться девственницей в моральном отношении. Переселившись на чужбину, она никого и ничего не предала, в том числе и Родину. Она всего лишь обменяла неустроенный быт на комфортабельный, то есть улучшила жилищные и бытовые условия. Так она понимает свое положение. И точно так же поняли его народные массы, не случайно отдавшие свои симпании интердевочке Тане. Остальное — лирика. И песня про бродягу, что Байкал переехал, и родимая мать, что помирает в Ленинграде, и любимый водитель большегрузного трейлера, и сам трагический финал...

Все это приправа, чисто рефлекторные жесты лирика-шестидесятника, плач по волосам, когда головы уж нет.

«Интердевочка» — столь же новое, сколь и старое слово меркнущего шестидесятничества. Она, не в пример «Маленькой Вере», компромиссна по отношению и к славному прошлому, и к смутному настоящему, и к индивиду, и к толпе.

Сама картина очень смахивает на героиню: продажна и невинна одновременно.

Что же касается скорого будущего самого П. Тодоровского — его новой картины «Анкор! Еще анкор!»,— то оно, судя по всему, заметно видоизменится.

Надежда опять на любовь, впрочем, мало сходную с той, что вдохновляла детей Оттепели.

Там было скорее предчувствие, нечто отвлеченно-стерильное, подконтрольное разуму и, конечно же, господствующей идеологии.

Теперь реванш должна взять стихия страсти, темной и возвышенной одновременно. Но, может быть, в ее горниле сварится и выкристаллизуется нечто путное, живое и жизнеспособное. Не столь, по крайней мере, обидчиво-раздражительное, как ныне распространенные антишестидесятнические тексты.

Андрей Шемякин

Эффект «двойного зрения»

...Но пораженья от победы
Ты сам не должен отличать.
Борис Пастернак. 1956

...Братья Тавиани, итальянские «шестидесятники», смоделировали наши нынешние споры в своем фильме 1971 году «У св. Михаила был петух». Там два поколения революционеров неожиданно встречаются в тот момент, когда и тех, и других «типичных представителей» перевозят в другую тюрьму. Везут их в разные тюрьмы, а знакомятся они на воде, на «нейтральной территории». Романтик, освобождавший заключенных из тюрем, отбирающий хлеб у богатых и отдающий бедным, ставящий на крестьян (словом, «народник»), прекрасно беседующий в одиночной камере с воображаемыми друзьями, не выносит критики и непонимания и прыгает в воду с лодки. Кончает с собой. Вот лозунги нового поколения: научный анализ тенденций, главная движущая сила — пролетариат, одиночки ничего не сделают, нужна партия. А «вы» — только губите «наше» дело.

Интересно, что у фильма русский источник — рассказ Л. Н. Толстого.

А у нас спор о чем? О разногласиях в тактике? Так это было в 70-е. Сейчас же — о том, во что верить. И — «кто виноват». Вера у нас заменяет общественный договор — за неимением общественных институтов, направляющих гражданскую активность людей, прекрасно понимающих, что если они передоверят свою свободу кому-либо другому, то получат деспотизм. А в России свобода — это значит «отвяжитесь от меня все». Так ее и «обретали» — в 70-е же.

●

В чем, на мой взгляд, реальная драма шестидесятников? Трагический 1968-й — форма реванша (чудовищная) за всплеск партийного утопизма начала 60-х. Но этот оттенок не вписывается в каноническое объяснение ситуации. Так же и в кино: в финальный аккорд не попадают два великих фильма — «Берегись автомобиля» и «Тридцать три». Тогда-то и опустились на землю. Точнее — вернулись на круги своя, идя по собственным следам пути в Утопию и расшифровывая ее реальный смысл. Но объяснили его по второму кругу, то есть социально, как победу реакции. А смысл был не социальный, а экзистенциальный. И оказалось, что беспредельная, безбрежная свобода, грезившаяся романтикам наяву, возможна только внутри себя. В мечтах — или в снах. И ее не выдержали. Так и жили, адаптируя великую культуру XIX века, подготовившую революцию, до массового понимания в процессе сотворения послереволюционной социокультурной утопии из материала этой классической культуры. И видели сны. И эпоха закончилась только сейчас — «Астеническим синдромом» и «Духовым днем».

●

То, что Татьяна Москвина («Искусство кино», 1990, № 1) называет «реставрацией», есть сопряжение двух разнонаправленных процессов. Один процесс — выход из тоталитарного тупика через самоидентификацию. Личность обретала себя через одиночество и отчаяние, социум — через воспроизведение, возобновление петербургской культуры XIX века на социальном фундаменте возрожденного Московского царства (наблюдение Г. П. Федотова, относящееся к сталинской империи). Путь самосознания — через реконструкцию сдвига значений. Как сегодня понимается и интерпретируется тот культурный процесс? Историческая истина — в точках разрыва с революционно-освободительным движением. Обнажаются пласты. Вновь встают «проклятые вопросы». Становится понятно, что их хроническая повторяемость есть выражение их нерешенности. А в культуре все «откладывается», и потому-то она столь богата, велика и обильна. Ибо у нас конкретно-исторические вопросы приобретают характер «последних».

И вопрос «во что верить?» снова подменяет вопрос «что делать?» Так и живем.

●

Кино возвращает в реальность. Не физическую, а метафизическую. И эта реальность, запечатленная в фильмах, прихотливо выражала движение реальности физической. Наше кино, мало что обозначая конкретно, свидетельствует о том, что в эпохе безвременья было как минимум четыре разных этапа. Первый — «добивание» Оттепели (кстати, слово, примененное еще Тютчевым к середине прошлого столетия — как все срифмовалось!): это приблизительно 1968—1974-й (дата высылки А. И. Солженицына). Второй — «Разрядка»: 1974—1979-й. Конец этого времени обозначается высылкой А. Д. Сахарова и Афганистаном. Далее — изживание безвременья; действует чистая инерция во всем, добиваются последние протестанты послеоттепельного сопротивления. Оно заканчивается со смертью Брежнева, в 1982-м. И годы 1983-й, 1984-й — умирание системы. Стабилизация ценой уничтожения неугодных (от политических и религиозных диссидентов до диссидентов экономических) приводит к тому, что нечего стабилизировать. И начинаются искусственные «возмущения» изнутри самой системы — вроде реформ Андропова. И — парадокс: чем больше скрывается, тем больше обнажается. Было бы желание видеть. Кино — видит, механизмы цензуры становятся механизмами культуры, экран становится принципиально амбивалентным, он больше не говорит ни о жизни, ни о мечте, но высвечивает вывернувшуюся реальность. Критика не знает, что делать с открытым смыслом этих лент. Пример Абдрашитова — из самых очевидных.

●

Флэшбэк в 60-е: при всем своем поэтическом натурализме они видятся торжеством условности. Не с чем сверять, не ясно, что «было» в жизни, а чего «не было». Германовский кинематограф перенастроил зрительскую оптику. Поэтому и кажется А. Тимофеевскому, что общий процесс борьбы с обывателем захватил и кино. Но в кино это относится разве что к А. Алову и В. Наумову, причем «Мир входящему» объясняет, почему они не любили быта — не только в силу «мечтательности» (Л. Аннинский), но и в силу того, что нормальный быт еще был непредставим. В нем все было катастрофическим. «Бытом» окружало государство, опекая всех (в том числе и строителей «больших дорог» — см., например, «Ждите писем» А. Гребнева — Ю. Карасика). А «революция», «романтика» были тем паролем, на который откликались люди, ищущие себя в пространстве чистого опыта, чистого эксперимента. Так начиналось обретение «самости» отдельным человеком. Но домой он тогда мог вернуться только в новую, уже ретроспективную Утопию, что произошло с деревенской прозой. В кино же (Шукшин) это возвращение закончилось катастрофой. Дома не оказалось.

●

Почему Хуциев — ключевая фигура 60-х? Он сохранил чувство реальности, поместив его внутрь Утопии. Он — если уйти от прямолинейных идеологических характеристик — в «Заставе Ильича» впервые столкнул Утопию и реальность для того, чтобы они «разошлись», не мешая друг другу. Богу — богово, кесарю — кесарево. Герой Хуциева не превращается в символическую фигуру у мавзолея, даже если его погрузить в поток демонстрантов. Лиризм Хуциева — способ удержания в кадре самодостаточной жизни. Но, опять же, это надо хотеть увидеть — если не воспринимать отдельность личности как катастрофу. Тогда она, отдельность, стала спасением, — и «масса» уже выталкивала героя, сколь бы он ни пытался с ней слиться («Три дня Виктора Чернышова»). Как водится, искусство, следуя жизни, опередило ее сознание лет на двадцать. Потому и стало классикой.

●

Отдельная тема — «Образ шестидесятника в современном кино» — «Плюмбум», «Асса», «Трагедия в стиле рок», «Духов день», «Панцирь».

В «Плюмбуме» родители героя — еще не обвинение времени, скорее знак его, времени, относительной слепоты — «проморгали» тенденцию в детях. «Трагедия в стиле рок» — уже обвинение целому поколению — от его же «типичного представителя»: мы предали наших детей. А каковы дети? Слепцы, инфантилы... ясно же, что и те, и другие — строительный материал для глобальной метафоры распада. Эффектной, но неглубокой.

С «Ассой» — сложнее. Этот фильм вообще не столько образ безвременья, сколько комментарий к нему (как и вообще весь поздний Соловьев, тщательно комментирующий коллективно создаваемую культурную утопию 70-х). Крымов, печатавшийся в «Юности» и ставший впоследствии подпольным мафиози, есть зловещий перевертыш исходно прекрасной идеи свободы, низвергнутой во внезаконо-

ное, вненравственное бытие. Он появляется в фильме, напевая песенку из забытой ленты «Вертикаль»,— понятно, что антигерой здесь alter ego исполнителя роли в «Ассе» и сценариста «Вертикали» Станислава Говорухина. Тем самым подчеркнуто, что искусство перестало быть паролем поколения: Высоцкий «присвоен» силами Зла, это делает его фигуру лишь еще более трагической. Судится Крымов, натурально, именем Нравственного Закона (поднявший меч от меча и погибнет), но расправляется с ним Соловьев руками молодого поколения, словно предвосхищая дальнейшее.

Но... сцена с отцом в «Панцире», рифмующаяся с соответствующим эпизодом из «Заставы Ильича»,— это постмодернизм, «зазеркалье». А в «Духовом дне» явление самоназванных «шестидесятников», равно как и добродушно-ироническая ссылка на их понимание искусства как «куска жизни» (объединяющее новомировскую эстетику и «исповедальную прозу»),— это явление есть часть субъективного эпоса-воспоминания главного героя Христофорова, знак сдвига восприятия действительности от поколения к поколению. Светлый знак. «Под небом места хватит всем»...

●

Какое там — «счет поколению»! В искусстве демонстрируется полная его, поколения, победительность (см. фильм А. Хржановского «Школа изящных искусств»). Неужели только энергия противостояния (все равно чему) способна сообщить творчеству подлинный импульс? А без палки не можем? Вот на этот вопрос пока нет ответа, но он придет. И будет страшным — или вдохновляющим. Он и станет новым Откровением для следующего поколения, которое всех нас, кажется, не осудит.

Пока что я не вижу ни одной стоящей сегодняшней идеи, которая смутно не ощущалась уже тогда, в конце 60-х. Андерграунд, как показали П. Вайль и А. Генис, вышел из богемы, критика языка идеологии и вообще весь культурологический бум готовился в тартусских «Трудах по знаковым системам», лозунг «быть профессионалами» тоже восходит ко второй половине 60-х (см.: «Московский наблюдатель, 1991, № 3 — беседу Т. Шах-Азизовой с Л. Хейфицем. Там же — градация «шестидесятников» по крайней мере на два поколения, сегодня воспринимаемых как одно). А нынешние критики нравственной утопии 60-х, заимствуя аргументы ницшеанства и сюрреализма, находятся все в том же шестидесятническом конфликте с властью, ибо пока еще власть у нас определяет, что нравственно, а что — нет. И пользуется этим правом, чтобы изгонять неугодных. Даже хорошие законы лишь опосредованно влияют на нравственность, что же говорить о ситуации, когда нравственность приравнивается к закону! Божеский закон противостоял человеческой природе, ее «греховности». И самое трудное — удержаться от глобальной задачи исправления мира.

●

Именно кино дало главный итог социокультурных процессов, выявившихся в минувшее двадцатипятилетие: оно вывело личность из состояния двоемыслия, а культуру — из подполья. И если теперь обнародовать все, что было скрыто в 70-е, станет ясно: культура всегда была многоэтажной, многоуровневой, а ее оскудение — это рационализация источников подтекста — сознательного и бессознательного. Борясь с мифократией, нам еще предстоит возобновить старые споры об эвристической способности мифа. И кино должно дать этой рефлексии фантастический по своему богатству материал.

●

Что до краха «духовных» обоснований материальной жизни, то его сами же шестидесятники и обнаружили в зародыше: Сергей Соловьев — в «Спасателе», Л. Аннинский — в статье «Свято место». Потому так сложно не то что спорить — просто уточнять понятия, что подлинный шестидесятнический опыт выразился в искусстве. А оно, искусство, еще только осознается во всем объеме сделанного. И если останемся живы, то нынешние споры при всей их болезненности отгорят, отшумят и канут в Лету, ибо в какой-то мере являются подновленным вариантом спора «о физиках и лириках». Возвращение к реальности — дело трудное, и тут каждое новое поколение видит свои проблемы там, где предыдущие видели только общее место. По этим проблемам и определят впоследствии «менталитет». Да, сейчас «шестидесятник» — фигура нарицательная, этакий шальной малый из музея восковых фигур, рвущийся куда-то «за туманом» и в ответ на предъявляемые заслуги получающий рев негодования. Но ведь уже существует бессмертный образ «того» настоящего шестидесятника, которого и хочется сохранить в памяти. Человек этот — кайфующий Макмерфи — Николсон в финале «Полета над гнездом кукушки» Милоша Формана. Затеял бузу, привалился к больничной стене и задремал с улыбкой. А в это время...

Инна Соловьева

Попытка справки

Человек, который собирается готовить энциклопедический словарь, начинает с того, что публикует в газете свое частное письмо о том самом предмете, которому должна быть посвящена эта энциклопедия. Письмо шокирующе злобно; еще противней от того, что провоцирующий слог столь же рассчитан на то, чтобы в ответ разорались, сколь и на то, что предположат тайную тонкость, традицию Василия Васильевича Розанова, а также задачу сакрального осквернения, автор же в ответ на заискивающе понимающий тон собеседника еще раз схамит.

Между тем сама потребность в энциклопедии — не в той лишь конкретной, перед началом работы над которой устраиваются все эти пляски и раздирания с ужимкой, но и вообще в энциклопедии, в справочном издании, безупречно академичном, сверенном, с точными датами, с точными словами — есть потребность нарастающая.

Желание расставить даты, определить год рождения и год смерти тем острее, чем повальней общественная бессонница, сходная с болезнью глаз, когда человек не воспринимает расстояния между собой и в разной мере отдаленными фигурами: та, что в полусотне метров, или едва замаячившая на горизонте, или та, с которой вот-вот столкнешься,— все одинаково «в фокусе», все в одном масштабе, все на одной плоскости. Как переходить улицу? Мы больны тем же. С ума сойти, до чего все на одном и том же расстоянии от нас.

У нас неестественные, больные отношения с прошлым, в том числе с прошлым культуры, с прошлым искусства. Неестественна страсть не оценки даже, а восприятия того, что миновало. Как бы и не миновало: автора статьи, о которой говорилось выше, физиологически мутит от запаха пота и дешевого одеколона, которого он и помнить не может, от двухцветных курточек на молнии и с комсомольским значком. Этот запах для него невыветриваемо ненавистен. Вдвойне ненавистен от того, что кому-то рядом этот запах так же невыветриваемо мил.

Ни на чем не ставится точка. Ничего не начинается с абзаца. С новой страницы, которая пишется как новая, но не первая, а, допустим, девятнадцатая или двести тридцать шестая, и соответственно не предполагает, что предыдущие восемнадцать или двести тридцать пять надо выдрать, сжечь, подтереться ими.

Неотвязность безвозвратного, присутствие исчезнувшего, внезапная зыбкость и прозрачность толщи дней, отделяющей человека от его собственного или не собственного, но в нем отзывающегося давешнего дня,— этот мотив в свое время был органическим мотивом европейского кино, обновив принципы сюжетоведения, дав выработаться текучести монтажа с мелькающими внезапными врезками-вспышками и с неуловимостью недостоверных, неполных повторов: Ален Рене. Показ «Хиросимы — моей любви» в Москве летом 1959 года не должен быть упущен из виду, когда думаешь об «Ивановом детстве». Но у Алена Рене и его западных последователей, в их фильмах, строившихся на этой теме и на этой технике всплывания прошлого в настоящем, предмет переживался однажды и, разрешенный художественно с долей окончательности, откладывался. Тарковский в «Ивановом детстве» присваивал себе этот предмет, глубочайшим образом руссифицировав его. Предмет утрачивал возможность стать отработанным, предмет владел художником как его собственное внутреннее состояние, и состояние это становилось неотвязным. То, что мы назвали руссификацией, заключается именно тут.

Неспособность «отработать», отделить от себя как законченное, достойное сбережения и перейти к дальнейшему есть, по-видимому, свойство национального сознания, а стало быть, и национальной практики. Судя по всему, это свойство не генетическое, а лишь становящееся генетическим. Стоило бы уяснить, какими конкретными травмами нации вызванное.

Тут тоже надо дать энциклопедическую справку, систему сносок и даты, даты. Собирание свидетельств. Собирание взвешенных, на фактах возникающих версий.

Допустим, можно предложить для исследования тему «Призраки в советском искусстве». Или тему: «Культура как тень (Пушкин в поэзии и кинематографе)». Временные рамки этюдов определятся по мере изучений. Скажем, известно, что Марлен Хуциев долгие годы готовился к фильму о Пушкине и в конце концов от него отказался. Киноведам, сколько-нибудь пристально следящим за судьбой режиссера, открывается возможность разгадывать, как отказ от жизнеописания проступил в «Бесконечности». Есть также интерес соотнести неосуществленный фильм Хуциева о Пушкине с тем, как проходит тень поэта в фильмах и в стихах осуществленных, с мотивом встречи с ним в нашем собственном житейском пространстве — «возле новой чайной», как написал (и вычеркнул) Арсений Тарковский, как подхватил

Булат Окуджава. Возможность встречи словно бы отменяется внутри самой мечтательной строки: «Все-таки жаль, что нельзя с Александром Сергеичем...» Но «нельзя» какое-то колеблющееся; допускающее, что можно.

То, что «Александр Сергеич прогуливается» в нашем с вами житейском пространстве, должно бы, кажется, само по себе стать событием, но Окуджава допевает иное: «Ах, нынче, наверное, что-нибудь произойдет...».

Любопытно уяснить, какое отношение должен был иметь невышедший фильм Хуциева к этому прогуливающемуся и что-то предвещающему Пушкину; или к тому Пушкину, на фоне которого снимается семейство — «Как обаятельны (для тех, кто понимает) все наши глупости и мелкие злодейства на фоне Пушкина! И птичка вылетает»; или к «игре в Пушкина», к короткому примериванию его к себе и себя к нему, к переодеванию, к двойничеству, ко всему тому, что предлагали «Наследница по прямой» или «Храни меня, мой талисман».

А тот, кого поманит исследовательский сюжет «Призраки в новейшем советском киноискусстве», вероятно, начнет свои просмотры с «Заставы Ильича». Проход красногвардейцев, потом проход трех солдат в плащпалатках образца Отечественной войны. В год премьеры фильма в согласии с тогдашним зрением все это читали как символику связи поколений и преемственности революционных традиций. В описаниях критиков возникал октябрьский булыжник и ветер семнадцатого года, но датировать ветер и камни трудно. Что до юношей в плащпалатках, то они проходили уж точно по тому городу, где живут герои и авторы «Заставы Ильича». Не витали. Не таяли.

В самих словах «призрак», «привидение» предопределяется зависимость: нечто, приплюсовавшееся к обыденному зрению. Привиделось, призрелось кому-то. Трое юношей в плащпалатках шли, однако, по пустоватому предрассветному Садовому кольцу близ Самотеки сами собой. Им некому было тут привидеться.

Первое, что придется отметить: несомненность присутствия.

Это присутствие, как и присутствие Пушкина у Окуджавы, лишено в ленте Хуциева теснящего или угрожающего оттенка. Скорее это присутствие охраняющее, благосклонное. Однако уже в картине, которая вышла на экран в тот же год, что «Застава Ильича» (1965), мотив соприсутствия живых и мертвых в общем пространстве обретал фантастическую плотность, энергию и напряжение. Речь о «Тенях забытых предков», где, как и в «Заставе Ильича», не было никакого оповещающего знака, изменения света или оптики, которое разграничивало бы посюстороннее и потустороннее. Посюстороннее и потустороннее обладало равно узорной вещественностью, пылало равно ярким цветом, поддерживая то ощущение избытка и небезопасности, которое постоянно в этой работе Сергея Параджанова.

Хорошо, когда мертвые с тихим благородством знают, что мертвы, отстраняются от попытки обращаться к ним как к живым; так отстраняется в разговоре с юношей-сыном юноша-отец у Хуциева, так отстраняется Феофан Грек в разговоре с Андреем Рублевым у Тарковского (для занятности можно припомнить, что по первым наметкам в роли Феофана режиссер представлял себе Хуциева). Но в «Солярисе» Крис Кельвин то и дело теряет уверенность, что его собеседница Хари лишь услужливо и коварно материализованное собственное его воспоминание; если Хари и призрак, то она этого о себе не знает; понятия не имеет, когда, как, почему умерла и умерла ли.

Дело не только в том, что мертвые присутствуют в чьей-то памяти. Их уход вообще сомнителен. Они тут.

В какую-то минуту начинается новый мотив.

В шестидесятые годы у нас никто, кажется, не соблазнился задачей экранизировать старинный рассказ про то, как умершая леди Лигейя исподволь, час за часом и в конце концов вполне вытесняет своим присутствием вторую жену своего супруга, вселясь в ее омертвелое тело: «То, что было повито саваном, решительно и ощутимо вышло на середину комнаты... И тогда медленно отверзлись очи стоявшей передо мной... Черные, томные, безумные очи — моей потерянной любви — госпожи — ГОСПОЖИ ЛИГЕЙИ!» Никто, кажется, не возвращал тогда на сцену пьесу «Гадибук», в свое время поставленную Вахтанговым, где в основе — та же история не ушедшего в потусторонний покой, тщетно изгоняемого духа умершего, который вселяется в тело несчастной невесты, чтобы никогда не расставаться с нею. Но в быту это ощущение чего-то теснящего, чего-то прежде живого и необходимого, а теперь почти ужасного в своем присутствии,— в быту это ощущение становилось достаточно томительным. Вспомнить хоть, как выбрасывали старые вещи. Ох, не только потому, что боялись завезти клопов в новое блочное жилье.

Стоит прощупать версии, откуда оно бралось, это преследующее ощущение. Ведь оно не очень естественно. Не связано ли оно с гибелью уклада жизни?

Стоит прикинуть — опять же с датами, опять же с фактами, которых пока собрано слишком мало, их и не собирали,— на какую пору пришлась эта гибель. И прикинуть также, как — во времени и по существу — соотносится то, что называется укладом жизни, с тем, что называется общественным, социальным строем; и не пора ли установить, что это — достаточно разнящиеся понятия; и проверить предположение, что культура гораздо теснее сращена с укладом, чем со строем, как бы строй ни переориентировал ее процессы на себя.

Я не думаю, что память подводит меня, когда мне кажется, будто разрушение уклада жизни и сращенной с ним художественной культуры вследствие ударов с моментом ударов не совпадало. Гвоздили по укладу с октября семнадцатого беспощадно, но рухнул он не тогда. Уклад вообще слишком пластичен, чтобы рухнуть. Рушатся постройки, а он не постройка.

Уклад жизни есть то, что само собой укладывается, отыскивая наиболее естественное положение, поворачиваясь, как удобнее. Уклад так же дает основательность, как дает и подвижность. Он предполагает, что ничто не навсегда и все —

на свой срок, желательно долгий. «Свой срок» — очень важное понятие. У иконы свой срок, она может быть старше дома. У дома — свой. В свой срок он может обветшать, или окажется тесен, или напротив, слишком просторен. Обветшает — сменят венцы или вовсе раскатают на бревна. Его можно перестроить, можно и продать. Почему же нельзя.

У человека тоже свой срок. От одного корня: домовина и дом, кладбище и уклад. Прекрасный эвфемизм: «Приказал долго жить».

Первый удар по укладу — когда люди во множествах умирают не в свой срок. Против эвфемизма «приказал долго жить» воздвигся эвфемизм: «Десять лет без права переписки».

Пространство в доме, откуда не в свой срок был изъят хозяин, как бы оставлялось заселенным сперва этими, «без права переписки», потом теми, «без вести пропавшими». Уклад еще не был разрушен; их еще ждали, оставшийся в шкафу костюм не выменивали на еду и не перешивали сыну: вернется, будет что надеть. Мертвые терялись среди фантастических множеств так или иначе «перемещенных лиц»: эмигранты, ссыльные и пленные были как бы мертвыми, мертвые были как бы эмигрантами, ссыльными и пленными. Смерти не дано было достоверности. У нее отнимали дату, как отнимали место на кладбище. Когда поминать? Поминать ли?

В уклад жизни непременно входит память, как входит и то, что она с годами должна слабеть. Сначала на могиле плачут, обнимают землю. Потом сидят на скамеечке, приводят внуков: «Здесь дедушка. Нет, ты его никогда не видел». При разрушении уклада отношения жизни со смертью, человека с его памятью искажаются. Либо вовсе забывают, стирают так, что следа нет,— либо ничему не дают пройти, отодвинуться, занять свое место; ничему не дают раствориться и войти в общий состав.

Жизнь теряет перспективу — не в том смысле, что лишается видов на будущее, но в том смысле, что ничто не складывается в ясный исторический пейзаж, построенный по законам перспективной живописи, когда все сохраняет узнаваемость и уменьшается в размерах.

Взаимодействия общественного строя и жизненного уклада, взаимодействие искусства со строем и с укладом, ход его собственного движения, достаточно независимого и от строя, и от уклада, насильственное и программное нарушение его автономности, постоянное — изнутри, из сердцевины художества — восстановление автономности,— все это рассмотреть бы наконец спокойно, к примеру, на материале русских тридцатых годов и годов последующих.

Для начала не только историкам и культурологам, но и всем прочим во фразе, обращенной вспять к людям тридцатых годов — «Как они могли!» — надо бы снять восклицательный знак, заменить его знаком вопросительным. Ведь это же в самом деле вопрос: как они могли; чем держались; до каких пор держались; если перестали держаться, то в какой срок и почему. Словом, будем задавать вопросы и не будем кричать.

Тут две стороны дела. Сначала о первой, не входя пока в рассуждение о том, насколько естественно прямое морализаторство над произведениями искусства — кому служат. Ну, так у нас повелось, так и будет. И вот историк театра или кино кулаком бьет по письменному столу или издевкой доводит своего подследственного, уличая в причастности к сталинизму гения или тихого профессионала; с особым удовольствием делает репутацию на том, как у него раскалываются самые вроде бы замаскированные, самые державшиеся вне идеологии, самые любимые художественные изделия. Мало на них топали? Вину за собой признавать они привыкли. Вытребовать на допрос спектакль сорокового года «Школа злословия», или поставленную годом раньше «Таню», или там «Девушку с характером» — да подпишут они вам, все они вам подпишут. И потупятся перед вашим ненавидящим взглядом.

Что-что, а ненавидеть у нас не разучились. Раздергивают кадры хроники и заставляют их позорить себя в продиктованных ненавистью монтажных сопоставлениях. Ненавидят мускулы физкультурников, ненавидят статуи: девушку с веслом, мальчика с моделью планера, проходчика с отбойным молотком. Ненавидят слой культуры. Ненавистью своей поддерживают ту претензию идеологии и строя на полное владение искусством, которая на самом-то деле в тридцатые годы оставалась еще только претензией.

Притязания на всеохватность были, но всеохватности не было. Строй тогда не восторжествовал еще над укладом жизни и культурой. Вряд ли надо записывать ему победное очко. И вряд ли надо свойства леденящей корки приписывать всей почве, которая долго имела свою структуру и не мертвела.

Всякий, живший в определенное время, полагается слугой строя, в это время торжествовавшего. Как в отделе кадров все решал пятый пункт, все решать начинает пункт четвертый: место и год рождения. Виновен по году и месту рождения.

Попробовать ли защищаться цитатой? У нас защищаться цитатами привычно, теперь на цитаты пошло Писание. Перед тем, как сокрушить грешный Содом, Господь беседует с Авраамом. У Авраама там близкие, он жалеет город. «Может быть, есть в этом городе пятьдесят праведников? Неужели Ты погубишь и не пощадишь места сего ради пятидесяти праведников?.. Не может быть от Тебя!» И собеседник соглашается: «Я ради них пощажу все место сие».

Речь не к тому, что в Содоме, который Господь соглашается щадить, если там найдется пусть даже не пятьдесят, но хоть десять достойных пощады, из праведников сыскался один Лот, а в Москве моего детства помнится множество людей, из-за каких Он удержал бы свой гнев: кротких, любящих, терпеливых, добросовестных. Речь к тому, что Господь исходно допускает вероятность добрых в Содоме.

Жена Лота, идя вслед за ангелом прочь из обреченного каре города, мучима желанием еще раз поглядеть «на площадь, где пела, на двор, где пряла, на окна пустые высокого дома, где милому мужу детей родила». Думала ли Ахматова, оплакивая эту женщину, что жену Лота потянут к ответу: как можно было петь и прясть, любить жизнь, где творилось такое?!

Не знали?! Это отвергается как уловка небескорыстных свидетелей, а то и соучастников преступления. Однако если тут и есть нечто вроде уловки, то такие уловки, спасающие и сохраняющие, выработала при своем начале сама жизнь. Она всегда радуется сама себе. Жизнь умеет что-то отодвинуть из своего поля зрения. Так старая женщина, учившая в гимназии Державина, щеголяет памятью, читая наизусть: «Едва покинул я сей свет, уже зубами смерть скрежещет, как молнией, косою блещет и дни мои, как злак, сечет». В ее девяноста старая женщина не может, конечно, не знать, сколь близко от нее блещет коса, но вот не знает. Уловка жизни, которой еще довольно в ней.

Житейский уклад и житейский внутренний закон, даже и расшатанный, но вплоть до конца войны еще державшийся, обладает чувством меры — что можно оттеснять, чего оттеснять нельзя ни под каким видом. Оттеснять ли сознание угрожаемости собственного своего существования, сознание собственной беды,— да, это оттеснять по возможности. Оттеснять ли сознание беды рядом, беды с близким, кому надо помочь,— нет, этого никак нельзя оттеснять, что вы! Оттеснять ли сознание угрожаемости общей, беды над всеми и потребности помочь всем,— пожалуй, и оттеснять (уклад сохраняет за жизнью возможность радоваться самой себе, поддерживая непроницаемость многих частных пространств, незатопляемых общей бедой); пожалуй, и не оттеснять. Как кому дано.

Призвание не оттеснять сознание общего бедствия и спешить на помощь им постигнутым не может быть дано многим. Но кому-то, одному человеку хотя бы, должно быть дано.

Мне кажется, самосознанию уклада, справку о котором я пытаюсь дать, было сродни то, что думает о временах злодейств Иоанна Грозного Карамзин, безропотность народа понимая не как глушилку, но как резонатор и мужественных «печалований» святого Филиппа митрополита, и голоска юродивого, предлагающего царю мясо в Великий пост — что же отказываешься, кровь-то человеческую пьешь...

Уклад начинает разваливаться и гибнуть, когда безропотные при виде юродивого в злобе: как тот смеет вякать, кто он такой, чего ему больше, чем всем, надо. Другой знак гибели уклада — когда с ужимками юродов тащат к ответу безропотных.

Можно дивиться общей озлобленности или лающему тембру какой-то одной, особо броской статьи. Можно и не дивиться, находя в этом лае следствия того же разрушения уклада, согласно правилам которого ну не полагалось чего-то. Но так или иначе — не будем кидаться, к примеру, на Емельяна Ярославского, если (опять лишь к примеру) Борис Парамонов в «Независимой газете» толкует о мужеложестве Иисуса и апостолов.

Привычно полагать, что надо бороться не со следствиями, а с причинами. Правило разумно, если причина и следствия более или менее одновременны. Правило неразумно, когда между причинами и следствиями расстояние в десятки лет, если не в века, чего мы по той же наследственной болезни зрения не видим. Нашествие Батыя на одном расстоянии от нас, коллективизация на ином; то и другое бедствие не раз еще аукнется, но прошлое не переиграешь, Батыя назад в его степи сегодня не отгонишь.

Пушкин был согласен с Чаадаевым в его язвительных наблюдениях, разделял его мнение о постыдности нашего нынешнего равнодушия к долгу, справедливости и истине, признавал то, в каком презрении остаются у нас мысль и достоинство. Но не для перлюстраторов же назначена пушкинская готовность поклясться, что он не хотел бы иметь другую историю, кроме истории наших предков, такой, какой Бог ее дал. И не Госкино же делал уступки Андрей Тарковский, когда в «Зеркале» именно эти строчки из письма Пушкина Чаадаеву читали вслух.

Дело ведь не в том, нравится ли тебе история предков или собственная судьба; надобно иметь мужество и терпение принять ту, какую Бог дал.

Античность знала мрачную иронию сюжета про человека, который пожелал иметь другое будущее, не то, какое дал рок; предсказанное Эдипу сбывается тем вернее, чем больше он пытается от предсказанного бежать. Мы ставим себя уже не в трагическое, а в гротескное положение, желая иметь другое прошлое.

Как если бы тем мы рассчитывали убедить хозяина времен принять жалобу и обменять наше прошлое на какое-нибудь иное, мы прошлое, какое в самом деле имели, представляем в виде самом непотребном. Мы деформируем его, когда истребляем перспективу и все, что ни бывало, представляем с уродливой грозностью наезжающим на нас сейчас, сию минуту. Мы присоединяем к этой картине, от которой и без того голова кругом, сонм измышлений и фантомов. Мы поразительно много врем.

Фантомы фантомами, но ведь ужас сколько вранья.

Лет через пятьдесят, если все не кончится раньше, историкам и культурологам хватит, вероятно, ясности любознательного ума, чтобы разобраться, почему их коллегам в девяностые годы были свойственны столь демонстративные симпатии и антипатии там, где вообще-то не принято испытывать ни того, ни другого, и почему их так демонстративно заносило в сторону от фактов. Мне этих пятидесяти лет отстояния не дано, вблизи же наблюдать тяжеловато.

Вот вполне разумное вроде намерение: рассмотреть искусство шестидесятых годов как стиль в его связях со стилем жизненным. Откуда же этот прорыв ненависти, почему бы питать такие сильные чувства к стилю? Палеонтолог, которого трясет от ярости при одном упоминании о мезозое? Который, стоит при нем сказать: «юрский период», хватается за револьвер? Странно. Историк искусства, который готов разорвать рококо или модерн в клочья (у, мерзость этакая!), тоже должен бы быть странен, но у нас таких издавна навалом. Лет через пятьдесят разберут, почему именно сейчас от них пошла молодая поросль, для которой органичен в размышлениях о стиле такой, к примеру, слог: «Шестидесятники прошли по головам слабо сопротивляющихся и малочисленных старших братьев и отцов, сожрали и изгадили золотой запас природы, капитал будущих поколений; выкачали нефть, извели леса, понастроили сотни бездарных и глупых городов,

пустили в космическую трубу труд последнего поколения русского крестьянства. И все это сопровождалось оглушительным визгом — нет, инфразвуковым ревом демагогии и словоблудия...» «Шестидесятники были крепкими ребятами, забивавшими железными копытами всех и вся». Шестидесятники — из тех, кто «бьет сопляков-конкурентов чугунным сапогом в живот».

Мотив «вытеснения», угрожающего чуждого присутствия на твоем пространстве отыгрывается еще раз.

Серьезный, печальный поэтический мотив, о котором мы пробовали сказать выше, мотив смерти, которую лишали достоверности, и мертвых, которым не дали могилы, переворачивается гиньольно. Можно было бы сказать, что переворачивание началось с «Покаяния», где в землю зарываются живые, а мертвого из земли вырывают, где снова и снова поутру занимает место в садике непогребаемое тело; но из «Покаяния» этот мотив выщипнут, выдран и в балующихся, скачущих и приплясывающих киновариантах эксплуатируется так же против воли автора, как в иных лентах и просто в речевом обиходе эксплуатируется «дорога к храму».

Мотив непогребенности, ставящихся под сомнение похорон сопровождается гротескными житейскими отзвуками: гробы — острый дефицит; информация в «Вечерней Москве», как уехал и оставил покойника неполадивший с кем-то водитель катафалка; реформа В. Павлова — сбережения старушек,— если их купюры не обменяют, не на что могилу выкопать; документальные съемки в мавзолее...

Статья Дмитрия Галковского в номере «Независимой газеты» от 12 ноября 1991 года — из числа отзвуков тому же мотиву. Разыгрывается какой-то пляс: другого способа оттеснить этих чугуннообутых, железнокопытных, кроме того, как загнать их в могилу, автор не знает. Но чугуннообутые из могил выскакивают, скачут, не даются.

По широте обвинений, которые предъявлены людям с нехорошим четвертым пунктом (год рождения), автор «Независимой газеты» даст фору автору любого издания, где в том же грехе (извели, сожрали, выкачали, пустили в трубу...) обвиняют людей, у которых в анкете нехорош пункт пятый. Разницы в принципе нет.

Тот уклад жизни, который я еще застала, имел иную установку: если все в порядке, то славу Богу, а если что не так, вини себя. Введение образа врага, «вредителя», «тайного агента» было одним из условий разрушения уклада. Теперь, изъяв или хотя бы сделав попытку изъять из массового сознания образ врага, образуешь пустоту, жаждущую заполниться неважно чем, лишь бы скорее.

Страдания человека, остающегося в одиночестве, без своего постоянного и надежного дьявола, даже по физическим признакам смахивают на «ломку» наркомана, не получившего в нужный час нужную дозу.

Статья Дмитрия Галковского написана человеком, который свою дозу себе ввел: написана на подъеме.

Объясняться с ним насчет того, в чем он прав или не прав, сейчас не разумней того, чтобы объясняться с лидером движения «Русское национальное единство» Александром Баркашовым. Его интервью для «Вечерней Москвы» я читаю в тот же вечер, когда мне приносят вырезку из «Независимой газеты». По телевизору могу выслушать, как задает вопросы и сама же дает на них ответы Валерия Новодворская. Еще два счастливых человека, свою дозу вводящие себе публично.

У журнала, для которого назначаются мои странички, цикл неторопливый. Я начала писать 19 декабря 1991 года, а раньше апреля публикации ждать не приходится. Александр Баркашов под конец интервью предупреждает, что его оппонентам — по выкладкам астрологии и политики, которыми он располагает,— времени отпущено до конца февраля. Валерия Новодворская твердых сроков не назначает и вряд ли стреляет так же хорошо, как Баркашов, в свое время готовивший воинов-интернационалистов в помощь Гамалю Абдель Насеру, но и она уповает, что ненавистное ей правительство и ненавистная ей система окажутся свергнуты силой в обозримом будущем. Все довольны. Интересно знать, что будет в апреле и будет ли вообще апрель.

В. Турбин

Шестидесятники: блеск и нищета

Шестидесятые годы продолжают излучать в историческое пространство некое обаяние, которое, как это незримо предписано думать, не может омрачаться ни горечью, ни даже сомненьями; и для уже начавшей заметно ветшать и дряхлеть части нашей интеллигенции эти годы остаются годами-любимцами, каким-то общественно-историческим деликатесом, особо лакомым кушаньем, десертом, дарованным им историей на вынужденно скудном идейном пиршестве, длившемся долго-предолго.

Нэп да шестидесятые годы... Томительно длительное засилие тоталитарного государства все же вынуждено было допустить два периода, о которых добрые люди вспоминают с ностальгической нежностью гурманов, стойко переносящих голод лишь благодаря воспоминаниям об изведанных ими когда-то затейливых изысках.

Шестидесятые годы — луч света в темном царстве; лучезарность сию подобает принять как данность, оспорить или хотя бы скорректировать которую не по силам оказалось даже и самому Солженицыну. «Бодался теленок с дубом» читают с той почтительностью, которую изначально внушает нам каждое слово великого устроителя земли Русской; прочитав же, возвращаются к стереотипу: шестидесятые годы — это годы сражения Давида — «Нового мира» с Голиафом-«Октябрем», годы первых открытых идеологических триумфов либерализма, на гребне коего в литературу вошел «Один день Ивана Денисовича» Солженицына, «Матренин двор» и многие другие превосходные вещи.

Лидировал «Новый мир» — журнал-герой и журнал-благодетель; так интерпретируют его ветераны, неустанно повествующие о нем с нарциссическим каким-то любованием собственными былыми деяниями. И уж если сам Солженицын оказался не в силах хоть немного поколебать сложившийся стереотип, мне подобное и вовсе не по силам. И моя попытка хоть немного переставить акценты в анализе шестидесятых годов как историко-культурного феномена — романтического порыва, заведомо обреченного на поражение. Все же надо попытаться: как-никак я тоже был непосредственным участником культурной жизни того с трудом поддающегося объяснению времени, уже, оказывается, далекого. А мне-то оно видится близким: право, будто вчера все было.

В буднях, в суете повседневности, в постоянных переходах от опасений к надеждам, к современникам приходило какое-то неописуемое богатство. Приходило оно из прошлого: «Мастер и Маргарита» Булгакова, «Джан» Платонова. А многое открывали в себе же самих или вокруг себя: обрел свое имя и начал свою историю Театр на Таганке Юрия Любимова, в кино появился Сергей Параджанов, неподалеку от которого уже начал мерцать гений Андрея Тарковского. Здесь же — Эрнст Неизвестный, а венчается все выходом дилогии Бахтина: «Проблемы поэтики Достоевского» (1963) и «Франсуа Рабле...» (1965). Взрыв действительно был огромный.

Простодушно ожидали мы по меньшей мере такого же взрыва и с середины восьмидесятых годов. Ожидаем его и сейчас, горестно и обиженно недоумевая: почему же сейчас нет ничего подобного? Вожделенной свободы несоразмерно больше. Органичнее, проще, доступнее контакты с Западом, в том числе и с Западом нашего, отечественного происхождения — с эмиграцией. И с новой и с давней, классической: хошь Набокова читай и штудируй, хошь Бердяева, никто тебе слова не скажет (а попробовал бы кто-либо только упомянуть о них лет тридцать тому назад!). Контактируй и с ныне благополучно здравствующими (а в шестидесятые годы о подобном и помыслить было нельзя!).

Словом, все содействует и споспешествует вольному творчеству. Но творчества как-то не чувствуется.

В чем же дело?

●

А в том дело, что мы неверно ориентированы методологически: в частности, рассуждая о шестидесятых годах, в центре наших представлений о них водружаем мы нечто вторичное, а исконное и существенное уходит у нас куда-то на периферию картины, а то и вовсе за рамки ее. Важнейшая проблема методологии — проблема приоритета, проблема центра; метод, в сущности, и есть ответ на вопрос о том, что помещают в центре исследуемой картины. Вспоминая шестидесятые годы, мы все еще пребываем на лоне настораживающе тихо и, казалось бы, бесследно исчезнувшего марксизма-ленинизма, и нами владеет некая единая гипнотизирующая доктрина, которую сызмала вбивали в наше сознание.

Полтора-два минувших года были годами кажущегося исчезновения этой доктрины. Создается впечатление, будто она испарилась так, как, бывает, попавшая на раскаленный чугун пригоршня

воды, а то и просто вульгарный плевок: обернется он причудливо приплясывающими шариками, пошипит, и глядь, нет плевка, будто даже и вовсе не было.

Но плевок-то был. И кажущееся нынешнее исчезновение марксизма было словно бы предсказано катастрофой в Чернобыле: она стала материализованным вариантом самоуничтожения того угрюмого, хотя в то же время и шалого духа, который попытался выразить себя в марксистско-ленинской методологии. Он вроде бы самоуничтожился в течение нескольких дней, в одночасье. Но незримая радиация продолжает витать вокруг, проникать сквозь стены, разлагать и жечь плоть чего бы то ни было живого, уродуя и деформируя ее.

Исчезновение марксизма — это все-таки исчезновение некоего духовного материала, идеологической Атлантиды со своими традициями и с охраняющими их жрецами, со специфической организацией не только замкнутых сообществ, но и каждого отдельного «я». Даже с собственным фольклором. Я еще застал людей, наполненных марксизмом-ленинизмом, будто какою-то живительной влагой, какую наливают в хрупкие вазы из горного хрусталя. Само звучание имен «Маркс» или «Ле-е-енин» возжигало на их лицах какие-то неземные улыбки; а в подпитии, на скромных диссертационных или юбилейных банкетах, наиболее рьяный из них после третьей-четвертой рюмочки, помнится, начинал выводить дребезжащим речитативом:

Выпьем мы за того,
Кто писал «Капита-а-ал»,
И за друга его,
Что ему помога-а-ал!..

Фольклор не так чтоб уж шибко художественный; но главное, как известно, не форма, а идейная направленность, верное содержание.

Марксизм-ленинизм создал или, пытаясь выразиться в его стилистике, выковал определенный тип общественного деятеля, и пламенного ленинца ни в коем случае не следует путать с вульгарным и примитивным администратором-сталинистом. Ленинец прекраснодушен. Утрированно, но искренне бескорыстен. В гуманитарном своем варианте он несколько заученно, но все же и изощренно остроумен в полемике, и особенно старательно любит он припоминать тех прогрессивных деятелей, которым когда-то удалось славно посмеяться над другими, реакционными: «Гегель высмеял... Меринг высмеял... Энгельс едко высмеял...» Марксист-ленинец — палач, потому что палачество запрограммировано его доктриной. Но палач он особенный: или сентиментальный палач, палач, сладострастно рыдающий над терзаемой жертвой, или палач неистовый, как бы задыхающийся от страсти и брызжущий каскадом сарказмов. Эвальд Ильенков, Михаил Лифшиц, ими тип интеллигента-марксиста был воплощен вполне; они не были, возможно, властителями дум в шестидесятые годы; но без них эти годы немыслимы. Однако где они ныне?

Марксизм ушел на дно исторического океана, не оставив, как кажется, видимых, наглядных обломков. Удивляет отсутствие марксистско-ленинского протопопа Аввакума, экстатического фанатика с «Капиталом» в руках. А ему бы как раз сейчас появиться! Появиться и выразить готовность грудью броситься на амбразуры вражеской идеологической крепости, под пули гнилых либералов, околоклерикальных мракобесов всех мастей. Ничего подобного, однако, не происходит. Марксизм-ленинизм уходит на дно в настораживающей тишине и в полнейшем спокойствии. Объяснить сие можно лишь тем, что марксизм и не думал кончаться: прекратив свое существование в качестве идеологии, он преблагополучно продолжает жить в качестве методологии, примитивной, но тем-то и привлекательной: в центре картины мира продолжают располагаться сюжеты, порожденные перипетиями классовой или, во всяком случае, общественной борьбы, и меняются лишь названия классов, в этой борьбе участвующих. Место прежних помещиков и капиталистов занимает «номенклатура», «бюрократия», эксплуатирующая... Кого? И какой же класс противостоит этой бюрократии, суля, как водится, свергнуть ее и установить на земле свое безраздельное господство? Все здесь как-то неясно. Но гипноз продолжает владеть умами, понуждая нас и шестидесятые годы рассматривать в виде этапа борьбы с «номенклатурой», с «партократией», которая, впрочем, в середине шестидесятых годов взяла верх и продлила свое господство еще лет на двадцать, до 1985 года.

Уподобление марксизма-ленинизма невидимой разрушительной радиации — не метафора; я претендую на терминологическую точность. Марксизм-ленинизм всепроникающ. Мы от него отмахиваемся, а он вселяется в нас. Пытаясь объяснить шестидесятые годы, мы и доныне остаемся верными ленинцами: общественная борьба возводится в центр анализа, причем подразумевается, что она являет собою отражение пресловутого противостояния классов. Но в реальности культурной жизни нашей многотерпеливой страны в шестидесятые годы происходили события куда более серьезные и значительные.

●

Шестидесятые годы — это, строго сказать, десять-двенадцать лет, пролегающих между похоронами Сталина (1953) и внезапным политическим уничтожением Никиты Хрущева (1964). Можно, впрочем, с некоторой натяжкой продлить их до 1968 года, до вторжения наших танков в Чехо-Словакию. Опосля — уже семидесятые годы, тягостное безвременье; речь не о нем.

Шестидесятые годы — звено в некоей цепи, этап некоей эволюции. А всякая эволюция предполагает, во-первых, полемику с прошлым, преодоление его, его переосмысление; во-вторых же, появление на исторической арене нового типа людей, новых лидеров. Выделяя какой бы то ни было отрезок истории, обводя его границы и пытаясь схватить его суть, зададимся двумя вопросами:

1) Что предшествовало данному отрезку, чему он наследовал и чему противостоял?

2) Кто, какой тип творческой личности осуществлял культурное строительство и лидировал, пролагая пути своим современникам?

●

Тот предмет, который ставлю в центре анализируемой картины я, можно обозначить коротко и достаточно внятно: творческое сознание. Индивидуальное, но и социальное тоже: есть же, скажем, творческое сознание, присущее европейскому Средневековью, есть творческое сознание, выразившее себя в реализме XIX столетия. Безо всякого анализа ощущаем мы, как одно отличается от другого. Остается совсем немного: аналитически подойти к возможно более полному выявлению интуитивно улавливаемых нами различий. Совершенно ясно: это могут быть лишь различия чего-то единого, цельного, проходящего через всю историю рода людского.

Почти две тысячи лет люди спорят с... Иисусом Христом. Христианство обострило извечный спор человека с Богом, доведя его до гротесковой ясности уже ставшего классикой диалога на Патриарших прудах из романа Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита». Азартный и запальчивый спор, впечатляюще воспроизведенный в книге Булгакова, начинается за много столетий до этой классической сцены, и конца ему в обозримом будущем все еще не предвидится. В спор включаются конфессии и сообщества, но такой же спор организует — и в наш век, полагаю, особенно заметно — и отдельное «я» (переход от марксизма к христианству, совершенный в начале века многими недюжинными умами и в шаржированном виде повторяемый нами сегодня,— лишь одно из проявлений подобной закономерности, очевидное, но отнюдь не единственное; согласимся, что такой переход мог осуществиться как движение именно к христианству, и немыслим общественный деятель, который совершил бы эволюцию от марксизма, положим, к... исламу или к иудаизму).

Итак, есть спор человека с Богом. Творческое сознание каждой эпохи — фаза этого вековечного спора. Именно его течение определяет стиль времени, его ритмы, важнейшие обертоны лексики. Социализм имеет своим идеалом полнейший нигилизм по отношению к Богу; в последовательно социалистическом обществе для людей отпадает необходимость поминутно убеждать друг дружку в том, что Бога нет; Бог должен просто исчезнуть из человеческого сознания. И он может быть вытеснен оттуда прежде всего встающим на его место образом Великого Человека. Победителя. Причем, говоря о Великом Человеке в концепции социализма, должно иметь в виду не только пресловутый культ личности. Культ личности Ленина или Сталина, Мао Цзэдуна или Ким Ир Сена — кустарщина, плод идеологической неумелости, присущей начальным фазам всякого движения, рассчитанного на многовековое развитие. Если нет Бога, то Человек велик вообще. Велик, что называется, в принципе. Он всемогущ и всеведущ. А если он чего-то еще не знает, не беда, узнает со временем.

Духовно и идейно шестидесятые годы начались за несколько лет до похорон Сталина, и путь к ним открыл нам... итальянский неореализм в кино, «Похитители велосипедов» Витторио Де Селка с характерной установкой на изображение обыкновенной жизни обыкновенных людей. Это был 1950 год. Год, подорвавший в нас идею безоговорочного величия современного человека, властелина единого монолитного мира. И уже совсем иным стал открываться нам человек в собственно шестидесятые годы.

Всего-то на несколько лет отстоят они от войны. Еще меньше времени отделяет их от пика террора внутри страны. Смерть Сталина означала для нас некое избавление от угрозы, нависавшей над каждым. Она могла обернуться исключением из комсомола, арестом; могла она, разумеется, и миновать обывателя. Но над каждым был занесен какой-то топор, нечто, овеянное посулой возможной в любую минуту смерти без покаяния или, что едва ли не хуже, ужасом смерти заживо, низвержения в царство теней, в ГУЛАГ. С уходом из жизни Сталина страна начала погружаться в трясину какой-то социальной неопределенности; тревога и вызывала слезы. Но март 1953 года не мог не соотноситься с маем 1945-го: и хронологически близко, всего восемь лет; и народ заполнил переулки, улицы, площади; и... ликование в мае, траур в марте; но в обоих случаях — подразумевая радость избавления от какой-то смертельной угрозы.

●

Марксизм-ленинизм всемерно поддерживал в нас иллюзию нашего всемогущества и всезнания. Нам казалось: мы знаем и что такое жизнь, и что такое смерть. Искусство нам добродушно поддакивало: умирающий человек в традиции реализма, а особенно — в традиции реализма социалистического, развернут вовне; он дан таким, каким видит мир его, умирающего (смерть Чапаева в классическом фильме братьев Васильевых). Но как видит мир он, умирающий? Для того, чтобы так поставить (хотя бы только поставить) вопрос, уже надобна вера. Вера в то, что смерть — переход, миграция души в мир иной. Но веры-то уже не было: коли нет Бога, то нет и миров иных. Ничего вообще нет, кроме нас, заполняющих и объемлющих собой все мыслимое пространство.

В шестидесятые годы атеистическая картина мира начала радикально меняться. Намечался очевидный кризис идеи Великого Человека, а к тому же в искусство пришли люди, лицом к лицу повидавшие и смерть, и ужас убиения духовного — лагерь.

В культуре шестидесятых годов, определяя ее стиль, давая ей направление, лидировали Фронтовик и Лагерник. В такой значительной фигуре, как Александр Солженицын, оба они слились; Фронтовик превратился в Лагерника, на скрещении двуединства и сложился «Один день Ивана Денисовича», чуть позднее — «Матренин двор».

В основном же Фронтовик и Лагерник творили рядом, что называется, рука об руку: Григорий Чухрай и Михаил Калик. Один — парашютист-десантник, другой — тихий интеллигентный мальчик, студент Института кинематографии, приговоренный к смерти за... покушение на жизнь Сталина. Каждому из них, таким образом, смерть сопутствовала с юности. Судьбы их представляются мне типичными, хотя жизнеописание каждого Фронтовика и каждого Лагерника можно допол-

нять множеством красноречивых подробностей. Так, к примеру, уже слишком хорошо ведомо всем, что скульптора Эрнста Неизвестного сочли убитым и как бы похоронили заживо, хотя лишь немногие знают, что зэк-смертник Михаил Калик, сочинив ходатайство о помиловании, шесть месяцев ждал решения своей участи в одиночке тюрьмы. Затем несколько лет лагерей; кажется, семь из двадцати пяти по приговору. А потом? А потом — «Человек идет за солнцем», один из самых жизнерадостных фильмов. Фильм о жизни и смерти: мальчик-пилигрим, отправившийся странствовать вслед за солнцем, сталкивается и с похоронной процессией, и с эйфорически млеющим от свалившегося на него счастья новоиспеченным отцом. Бог милостив, маленький герой фильма остается живехонек; но его однодневное путешествие завершается погружением в сон, сновидение и явь будто местами меняются. И фильм Калика включается в общий поток кинематографических медитаций о жизни и смерти, составлявший, как ныне становится очевидным, основу духовного богатства шестидесятых годов.

Феноменология смерти, ее-то и осмысливают шестидесятые; и уму непостижимо, как богаты они изображением мира с точки зрения убитых, казнимых — словом, уходящих из жизни. У нас есть предостаточно оснований считать доминирующим мотивом культуры шестидесятых годов мотив расставания с миром и последнего взгляда на мир; ставшие классикой вращающиеся в причудливом хороводе березы из фильма «Летят журавли» Калатозова — слово времени, его наиболее существенное высказывание.

Не хотелось бы употреблять какие бы то ни было термины с начальным «некро»: «некромания» или что-нибудь в этом роде. Даже «некрософия» не подошла бы, я думаю, потому что было все чрезвычайно непосредственно, просто, жизненно:

Ни страны, ни погоста
Не хочу выбирать.
На Васильевский остров
я приду умирать...
И душа, неустанно
поспешая во тьму,
промелькнет над мостами
в петроградском дыму,
и апрельская морось,
над затылком снежок,
и услышу я голос:
— До свиданья, дружок.

Душа, расстающаяся с телом. С землею вообще. Улетающая куда-то — явление сие начало входить в кругозор современников, каждому из которых доводилось вплотную соприкасаться с угрозою жизни или же с угрозой свободе.

Стремительное восхождение Иосифа Бродского объясняется его чуткостью к загадке последнего мига человека, пожившего в мире и теперь его покидающего. Бродский не был ни фронтовиком, как Григорий Чухрай, ни лагерником, как Михаил Калик. Но судьба формировала биографии шестидесятников с какою-то монотонной последовательностью. Она словно бы говорила: «Не был лагерником, ничего, дело наживное, побудет!..» И в культурном движении времени появились по крайней мере две звезды первой величины, два неотъемлемых от него таланта, которым до прихода их в искусство судилища и лагеря изведать не довелось, но лагерь нашел их уже тогда, когда слава успела по праву осенить их; и рядом с Иосифом Бродским появился Сергей Параджанов-лагерник.

Но еще до ввержения Параджанова в уготованное для него узилище вышел фильм, который открывался сценой смерти, явленной по сложившемуся канону, извне: падающее дерево обрушивается на юношу-лесоруба. Древо жизни — древо смерти. Но венцом «Теней забытых предков» стала предпоследняя часть, сплошь заполненная предсмертными видениями убиенного; герой уходит из жизни, и различные элементы нашего бренного мира в глазах его деформируются, совмещаются или вытесняют друг друга. С каждым новым мгновеньем мир становится все отвлеченнее, все фрагментарнее; но некстати было бы назвать это абстракционизмом, ташизмом — одним словом, назвать именем какого-нибудь художественного направления. Приоткрылась душа человека. Она выразила себя. Она стала очевидностью, Явью. Явью стал и мир, открывающийся перед ней в тот момент, когда она переходит в миры иные.

Шестидесятые годы приоткрыли мне смысл того, что уже более ста лет именуется модернизмом, авангардизмом и иными подобными терминами. Модернизм начинается там, где осуществляется попытка явить душу человека в момент ее соприкосновения с материальным миром и показать этот мир с точки зрения духа, в него исходящего или его оставляющего. Совершенно естественно, что с такой точки зрения мир является в виде сочетания изначальных геометрических фигур и в нагромождении взаимно изолированных фрагментов, цветовых пятен, произвольных сочетаний, скрещений. Мир здесь может быть явлен исключительно как предположение, как гипотеза. Как догадка об его устроении. И становится ясно, что шестидесятые годы ввели в русскую культуру новые варианты художественных гипотез о жизни и смерти, о мире и о человеке. Они были несказанно богаты. Но богатство их не там, где его во что бы то ни стало хотели увидеть и видят поныне; их богатство — в первом пробуждении веры, сохранившей себя и на лоне социализма, в прояснении глубинной этической сущности модернизма. Но сопротивление ему было поистине грандиозным.

●

Народ и партия едины... Вспоминая шестидесятые годы, я не устаю восхищаться мудростью этой сентенции. Разумеется, были идеологические расхождения того же «Нового мира» с чиновниками, которые притаились на Старой площади. Но единство преобладало; и стоило лишь заговорить о модернизме, как оно немедленно выступало во всей своей очевидности. И партийного ортодокса, и отчаяннейшего либерала сближал страх какой-то, какая-то оторопь, охватывавшая их при одном лишь упоминании уже и тогда почему-то образовавших нерасторжимую пару Малевича и Кандинского.

Мне неясно, почему я уже тридцать лет кряду должен восхищаться гражданскими подвигами «Нового мира»: я же на себе испытал гнетущее единомыслие его с якобы отвергаемым им «Октябрем». Ни здесь, ни там не могли пойти дальше глубокомысленных суждений о злоехидной миссии модернизма, состоящей якобы в коварном намерении отвлекать трудящихся от общественной борьбы. Так мыслить требовал марксизм-ленинизм; а эстетика «Нового мира» все яснее открывается сейчас как эстетика корчащегося, агонизирующего марксизма, из последних сил пытавшегося выглядеть литературно опрятным и даже чарующе обаятельным.

Михаил Лифшиц, громящий модернизм. Рядом — Эвальд Ильенков: творит доброе, бесспорно доброе дело, регулярно возится с детьми, с момента рождения изолированными от мира, слепоглухонемыми. Включает их в нашу жизнь. Приобщает к ней. И при этом почему-то подчиняет свою педагогику маниакально настойчивому доказательству того, что Бога на свете нет и быть никогда не могло. И не то отталкивает, что сии просветительские поползновения осуществляются на фоне обрушившихся на церковь гонений и разорений; в этом смысле просветители-марксисты однажды и навсегда убаюкали свою совесть высокомерными уверениями в том, что и модернизм, и религию они отнюдь не преследуют, они спорят с этими проявлениями реакционной идеологии, только спорят. Ладно, пусть бы спорили, и допустим, что не было в их полемике ничегошеньки общего с лязгом гусениц, надвигающихся на невинные художнические выставки, или со взрывами храмов. Неприятно другое: жизнь, судьба человека становились аргументом в некоем споре, в идейной полемике. В данном случае, право же, безразлично, что именно аргументируется, отсутствие Бога в мире или вездесущность Его. Важно другое: ученый считает себя вправе манипулировать чьей-то судьбой как доводом в пользу нужной ему доктрины. Что-то есть здесь бесчеловечное, хотя и традицией освященное, от «тех», от классических шестидесятых годов идущее, от унылых логических построений Добролюбова и от суетливого многословия Чернышевского.

Тандем Лифшиц — Ильенков... Две незаурядные, по-своему яркие личности, в которых олицетворилась блистательная скудность шестидесятых годов, времени все еще неузнанной духовно-эстетической революции. В гаме споров о социализме сталинистского, тоталитарного типа и о социализме добром, хорошем ее как-то даже и не заметили. Остается надеяться, что когда-нибудь дойдет очередь и до нее.

●

Шестидесятые годы наследовали и противостояли чему-то грандиозному: второй мировой войне, кошмарам тоталитаризма. Те, кто лидировал тогда, были отмечены печатью большого страдания. Пережили они и великое опустошение человека, помрачение его призраком его всемогущества. Шаг, сделанный ими в искусстве, доныне не осмыслен как некое единое историческое событие, но осмыслен он будет.

Чему противостоим и что наследуем мы, сегодняшние? Мы противостоим... разве что мелкотравчатому идиотизму марксизма-ленинизма семидесятых и начала восьмидесятых годов. Трагичны мордовские лагеря. Омерзительны продажные психиатры с их хищническими диагнозами. Кровавым ляпсусом маразматических правителей войдет в историю война в Афганистане. Постыдны гонения на академика Сахарова.

Все так, но оппонент теперешнего художника утратил былую масштабность. Утратил концептуальность, на основе которой слагалась эстетика тоталитарной империи: Дворец Советов, как бы ни относиться к нему,— это все же концепция. ГУЛАГ — концепция. А трусливая тяжба с генералом, которого пытаются запереть в сумасшедшем доме, никакой концепции не имеет. Не было концепции ни у Брежнева, ни у Черненко. Чего не было, того не было. Но тогда и преодолевать талантливому художнику решительно не-че-го.

Возможно, творческое сознание последнего десятилетия XX века станет искать и найдет своего оппонента не в прошлом, а в будущем, для поисков в этом направлении есть все основания. Но мыслим своего оппонента мы по старинке, рассуждая о будущем все в тех же понятиях общественной борьбы, приоритета политики. Приложив козырьком ладошку ко лбу, мы всматриваемся в горизонт: не видать ли там какого-нибудь диктатора? Подозрительно озираемся, пытаясь усмотреть диктаторские замашки в каком-нибудь очередном политическом парвеню.

А диктатор-то и в самом деле придет.

Только не исчислишь его по марксистско-ленинской методологии, здесь совсем иные воззрения на мир потребны.

Но они нам еще не открылись...

Михаил Гуревич

На круги своя, или 20 лет спустя

Мы были разбиты в Москве и в Мадриде.
Но я благодарен печальной планиде
За то, что мы так, а не иначе жили...
Н. Коржавин (1962)

Когда я вернусь, засвистят в феврале
соловьи
Тот старый мотив, тот давнишний, забытый,
запетый,
И я упаду, побежденный своею победой...
А. Галич (1973)

...На самом взлете финального крещендо перед титрами появится дата, последняя в ряду датировок, привязок к месту-времени: 14 ноября 1971 года — отъезд, эмиграция. Сидя в Большом зале Дома кинематографистов не один я, наверное, вздрогнул, вспомнив дату сегодняшнюю: 14 ноября года 91-го. 20 лет — как одна копеечка. Бог весть, может, кто-то (автор ли, соратники) и подгадывал премьеру к точному дню, обнаруживая вкус к драматическим эффектам; но будем считать, что так распорядился режиссер, заведомо более смелый и бескомплексный — жизнь...

С нею-то, с жизнью — коллегой-конкурентом, демиургом биографии или субстанцией судьбы — и затеял свою игру Михаил Калик. Игру изначально двусмысленную и куда как небезопасную.

Калик играет ва-банк, кажется, сам того не очень понимая или не вполне рассчитывая риск. Воплощенная *живая легенда* советского кино, он собственной доброй волей рискует *развоплощением* — через обратный ход автокомментария, конкретизирующего прояснения себя личного, биографического на фоне себя же легендарного.

Да что там! — он смертельно рискует уже просто тем, что снимает кино о том, что было, здесь и теперь, *возвращаясь на круги своя*. Из второй жизни, зияющей как будто сплошной паузой,— в четко артикулированную жизнь первую. Которой уже нет. Которая давно отмахала саженками загорелых мальчишеских рук по солнечной дорожке к белому пароходу на горизонте и уже поникла седой головой в старом кресле на распродаже ненужных вещей, оставив по себе лишь отраженный блик света да отзвук бравурно-грустной мелодии сквозь щелканье доигранной пластинки.

О, это ведь целая философия существования: человек в его биографии — как в пространстве *своего* бытия, как в последнем иль единственном прибежище. Это, пожалуй что, род веры, то, что нам только и оставалось под пустыми небесами: хранить-культивировать интимную память — о себе самом в пространстве-времени своей биографии — и, значит, сохранять себя. Откуда взялась эта интеллигентская вера, пусть доищутся более искушенные; в ближайшей же ретроспективе для меня ясно — из 60-х. Тут и кроется, уверен, опорный персоналистский миф сей славной эпохи, тайный ген ее породы.

Явить себя миру означает выстроить образ собственной биографии. Разумеется, внутри некоей жанровой рамки.

Посмотрите, как обманчиво зыбко то, что мы называем автобиографическим лиризмом! Вариант «Амаркорда», говорите? Э, нет — не получается. То был, как бы сказать, лирический роман — очень близко от биографического «я», на расстоянии вытянутой руки, но именно что на расстоянии. И лиризм здесь артистичен, то есть протеичен; переплавляет одни вещества в другие, вкусовую, тактильную память собственной жизни — в высокую и свободную мифологию внутренней, метафизической биографии. В роман по мотивам некоего далекого первоисточника. Здесь же нет такой задачи или решимости. Здесь установка на документальную «подлинность» — однако под маской, однако средствами постановочного кино и в его же рамках. Возможно ли само сочетание? И если да, то что это: ход более смелый или осторожный, откровенный или прикровенный?

Он глубоко наивный — как всякая попытка высказывания вне жанра.

Что за жанр — киномемуары? Существует ли в принципе и чем определяется? По идее бы — непосредственным, прямым высказыванием, каким-то образом документирующим себя.

Поначалу здесь вроде бы такой ход и найден. Краткий проезд по прекрасной экзотической стране, взгляд сквозь лобовое стекло скользит мельком, привычно, то есть взаправду. Аэропорты Бен-Гурион и Шереметьево-2; те и эти пограничники, встречающие друзья — все смотрят и говорят прямо в камеру, как в глаза собеседнику. Так оно и есть: камера как alter ego, как косвенно и выразительно явленный нам документальный образ автора. Пусть не видим его, но важнее — чувствуем и верим. Мелькнут только не-

---

«И возвращается ветер...»
Сценарий и постановка М. Калика. Оператор Е. Потиевский. Художники В. Супрун, А. Петров. Композитор М. Таривердиев. Звукооператор Д. Боголепов. Киностудия «Зодиак», 1990.

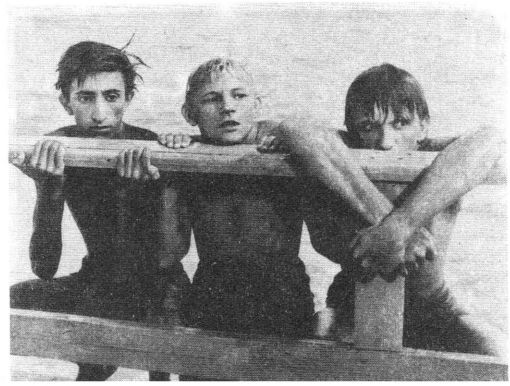
навязчивыми стоп-кадрами настоящие фотографии, явив авторское лицо реальное, и срифмуются в финале еще разительней и пронзительней — вот и все, и этого достаточно. Казалось бы, верный ключ. Какое тут возникает богатое мерцание субъективного помимо и поверх плоской персонификации — чистый лиризм присутствия! Но нет — свободного дыхания хватает лишь на заставку. Дальше — инсценировка собственной жизни в быту и в искусстве.

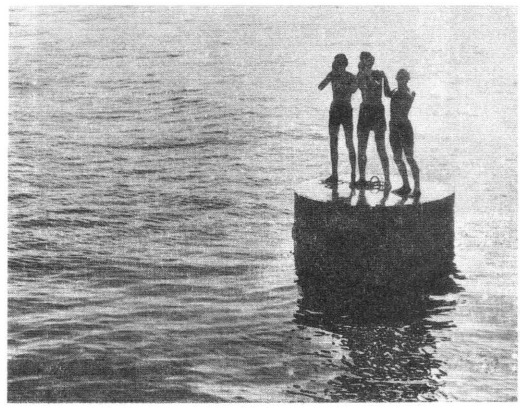
Выстраивая историю себя по драматургическим, актерским канонам, Калик поневоле делает ее более чем условной. Он проводит классический пунктир «биографии в историческом времени» — почти бесплотная материя, растянутая на опорных точках ожидаемо «ключевых» эпизодов; почти принципиальная приблизительность «правды» и странно последовательный отказ от всех резко индивидуальных человеческих проявлений и мотивировок — в угоду, так сказать, типизации. Короче, он чертит по каноническим лекалам советского искусства — получая в нагрузку, как водится, все положенное.

Он снял один из самых советских фильмов, которые я видел; едва ли не идеальное произведение соцреализма. Говорю без иронии, вовсе не желая уязвить. Мне и вообще-то ностальгически жаль внезапно окаменевшей геологическим отложением великой эпохи и ее великой же культуры, которой суждено теперь пребывать в веках рядом с шумерской иль ассиро-вавилонской; ну, а в данном случае особенно. Рука мастера дело знает, и тут раз за разом заново ощущаешь, вздрагивая, эпическую мощь устоявшегося канона, безотказность старых простых ходов. Вот хоть бы игра с хроникой, в которой Калик и прежде толк знал, как мало кто другой. Посмотрите, как вводится тема войны, сентябрь 39-го: быстрый, беглый монтаж хрестоматийно выразительных сюжетов — и элегическая польская песня на противотоке ритма и чувства. Куда как традиционно! — но ведь по-прежнему сильно и чисто. А какое удивительное «мягкое ретро» в первых эпизодах, как прозрачен воздух... и как точна, как взыскательна память на цвет и запах времени детства — в отличие, правда, от прочих времен; как вообще режиссер со товарищи умеют работать почти без швов, складывая мозаику из разномастной смальты... Да что говорить, тут еще много всего замечательного. Но столько же, будем честны, и «деревянного» — или кажущегося теперь таковым.

Самое же поразительное, что свободнее и совершеннее, и современнее всего как раз старые фильмы внутри нового, автоцитаты, благодарно узнаваемые покадрово. «До свиданья, мальчики» — простая до дрожи, прозрачно-чистая форма, но и как будто герметичная, замкнутая на себя и тем защищенная от ржавчины времени. В этом сравнении многосложная структура новой ленты глядится до странности простоватой и, увы, архаичной, словно бы заранее обреченной на немедленное старение.

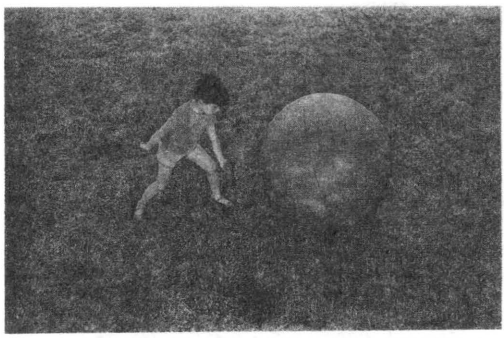
И самая резкая и глубокая коллизия этого фильма — между Каликом и Каликом, между автоцитатами и их новым контекстом. Коллизия разных лиризмов: ведь и ранний Калик автобиографичен по определению и лиричен по преиму-

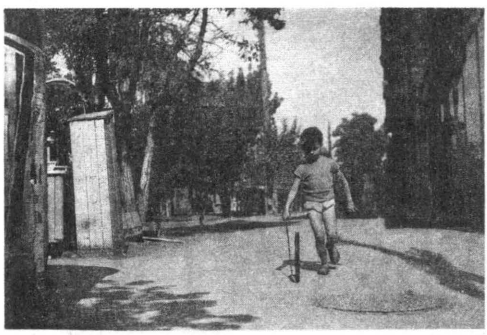




«До свидания, мальчики»

«Колыбельная»





«Человек идет за солнцем»

ществу — и этот «традиционный», непрямой, растворенный лиризм не открытей ли, не бесстрашней ли того, «мемуарного», на который сделана последняя ставка? Странное дело, занятный парадокс: именно автоцитаты, фильмы, когда-то снятые автором-мемуаристом, выступают в качестве документа личной биографии и исторического времени, а не прямое, точнее, поставленное его изображение. Намеренно же включенные в дело реалии, отсылки к известным лицам и обстоятельствам, при всем их пряном привкусе, напротив, как будто антидокументальны, словно бы размывают фокус, и реальность двоится — как, например, в эпизоде с Герасимовым-Говорухиным: как ни остр, узнаваем шарж в болшевском пейзаже и интерьере, все ж таки кого здесь мы воспринимаем «документально» — покойного классика-начальника или здравствующего лауреата-публициста?..

Опускаю все прямо явленные смысловые акценты и темы: и сталинскую, и еврейскую, и партийно-цензурную, и прочие — ибо, как кажется, этот пунктир отчеркивает их слишком общо-приблизительно, «типически»; то есть на самом-то деле — вскользь. Истинный нерв тут в другом, неясном, неявном.

Простоватая прямота самоидентификации, сверка самости по внешним стропилам биографии, идеология художнического пути как производного от жизненного, столь свойственные эпохе, донесены до нас в первозданной чистоте — однако тут же и отрицаются другим опытом, впечатанным, оказывается, в старые еще фильмы; на самом деле, оказывается, человек был иным, нежели представляет себя в ретроспективной проекции: сложнее, страннее, необъяснимей и не выводимей из суммы обстоятельств. И однако не только от цитат из старых фильмов, но и от вбирающего их фильма нового тоже идет на нас ровным накатом волна тепла и света: чистой воды чувство — эмоция существования. Как ее определить? — ну, скажем, беспримесный сантимент человечности. Откуда он, из каких времен, поколений, менталитетов, не знаю, но явлен, дан мне на ощупь последними из могикан-шестидесятников в их разборках с собой и миром, со временем и нами. Потому-то, наверное, этот неуклюжий и мастерский, этот невозможный фильм рождает в тебе одновременно равно и раздражение и просветленье. И еще поверх прочего щемящую жалость ко всему сущему под солнцем. Что так? — и не понять... разве вот от титра-рефрена: «Впереди, мне казалось, меня ждет только радость...»

Впереди ждала «мальчиков» не только война и смерть, ждала жизнь, вся сотканная из «странных стечений», как сказал классик.

...Финал — это долгий взлет, воспарение в воздухе, пролет над Москвой на птичьей высоте и свободе — в фильме он маркирует роковую дату, крайнюю точку первой (настоящей) биографии: отъезд... Но, вдруг думаю я, снималось ведь сейчас, недавно! Но и двадцать лет спустя смотришь на эту Москву как на ископаемое, в плюсквамперфекте — ее уже тоже нет, теперь и для меня, ни как своего города-коммуналки, ни как символа времени-места. Эпохи, что на днях окончательно преломилась. И вместе с прошлыми и будущими эмигрантами из собственной жизни мы снова взлетаем — куда? в какую память и автоцитату?..

Игорь Манцов

Угрюмая поступь истории

1

У позднего Владимира Наумова атмосфера вибрирует, нерв оголен, а кровь неизбежна. Что-то суровое, неподконтрольное дворами, огородами движется, ползет, марширует. Дворами, огородами, пригорками, широкими магистральными дорогами. Оно не попадает в кадр, не застит живописно организованный свет волшебного фонаря. Оно, однако, громыхает, донельзя деформируя вполне квалифицированно, по-американски сочиненную частную жизнь отечественных персонажей.

Железная поступь истории, коей равно безразличны и Лунин (главный герой «Закона»), и Сталин (герой нашего времени).

2

У раннего Владимира Наумова, точнее, у Алова — Наумова, ибо до смерти Алова это был прочный тандем, атмосфера не слабее. Особого рода идеологическая экспрессия взрывала «Тревожную молодость», «Корчагина», «Ветер», «Мир входящему». Голос срывался, заходился искренним юношеским восторгом: мир суров, чреват испытаниями, болью и смертью, иногда — ложью и тоталитарной нечистоплотностью, но — в конце концов — осмыслен, соотнесен со всечеловеческим процессом, логичен и непротиворечив. Упавшему — поможем. Ошибки? Исправим. Честный и несгибаемый — все осилит. История на нашей стороне. Она и поступательна, и благородна. Гордо реет буревестник! Будем, как боги! «Прорвемся штыками!» (любимое присловье молодых соавторов).

«...Алов и Наумов (вместе с Чухраем, Хуциевым) были одними из первых, кто и ярко, и прямодушно запечатлел в кинематографе пафос «восстановления ленинских норм», этого важнейшего лозунга 20-го съезда.

...Трилогия Алова и Наумова («Тревожная молодость», «Павел Корчагин», «Ветер») — насквозь, до основы пленки и от ракорда до ракорда, советское, мобилизованное и призванное искусство 20-го съезда, прямо наследующее классический историко-революционный фильм 30-х»,— наверное, резонно замечает Нея Зоркая в 1989 году[1].

Нас, впрочем, меньше всего должны интересовать политические пертурбации, конкретные съезды и платформы. Попытки привязать так называемых «шестидесятников» к определенной социально-политической фактографии неплодотворны, ибо подменяют следствиями причину. Между тем от метафизика Тарковского до ангажированных (на определенном этапе и в определенном смысле) государственным официозом Алова и Наумова дистанция не бог весть какого огромного размера.

Главным и в конечном счете превозмогающим всякую психологическую и собственно кинематографически-стилевую разницу является у них всех чувство зачарованности Историей, той историей, что оформилась в последние два-три столетия неустанным подвижническим бдением сциентистов-позитивистов. «Дурная бесконечность» премудрой Истории, холодной и безличной, вечной и неутомимой, благоволящей народам-человекам (с каком стати? и что она, бездушная и безымянная, в них понимает?!) посреди бесконечного же и пустого, просчитанного и безукоризненно обоснованного пространства Исаака Ньютона. Только звездная пыль, кварки-протоны да какой-нибудь немногим более сложно из них скомбинированный Океан «Соляриса».

Частная человеческая жизнь на экране никак не выходит ни у Тарковского, ни у Алова с Наумовым, ибо неустанно поверяется тремя неопровержимыми законами основоположника классической физики, исторической правдой, романтическим мессианским пафосом, религиозно ли, революционно ли окрашенным.

Жизнь означена apriori, до всякой киносъемки, смысл уже привнесен. Смысл властвует, подчиняя себе героев, их личную и социальную жизнь, обусловливая малейшие поползновения сюжета.

Вот и в последних фильмах Владимира Наумова «наши» молодые распрекрасные люди противостоят внутренним врагам, приспешникам кровавого сталинско-бериевского аппарата, отнюдь не в соответствии с жанровыми законами вдохновлявших автора голливудских героических боевиков. Нет, здесь будет покруче! Решаются проблемы экзистенциального порядка, а Владимир Наумов болеет не за жанр, но за Жизнь.

В очередной раз разгадывается ни больше, ни меньше — Тайна Бытия. В самом деле, если Смысл заключен в самой жизни, по сю ее сторону,

---

«Закон»
Сценарий Л. Зорина, А. Алова, В. Наумова. Постановка В. Наумова. Операторы В. Железняков, А. Мурса. Художники Е. Черняев, А. Клименко. Композитор Н. Каретников. Звукооператор И. Урванцев. ГТПО «Мосфильм», 1989.

«Десять лет без права переписки»
Сценарий А. Кабакова, В. Наумова. Постановка В. Наумова. Операторы В. Железняков, А. Мурса. Художник Е. Черняев. Звукооператор И. Урванцев. ГТПО «Мосфильм», студия «Союз», студия «Фора-фильм» (СССР) при участии фирмы «Фильмферлаг дер ауторен» (ФРГ), 1990.

[1] Зоркая Н. О ясности цели («Ветер).— В кн.: Алов А., Наумов В. Статьи, свидетельства, высказывания. М., 1989, с. 52.

достаточно его честно запечатлеть, а затем пристально рассмотреть.

В этом плане интенции режиссеров-шестидесятников на удивление схожи. Вне зависимости от индивидуальных эстетических пристрастий, ибо собственно киноэстетика для них элемент всегда вторичный (третичный!), они ищут Смысл, напряженно, даже ожесточенно вглядываясь в Жизнь с тем, чтобы — отгадать, запечатлеть, поработить.

В свою очередь, от зрителя требуется такого же рода интеллектуальная истерия: смотреть, смотреть до посинения, до рези в глазах. На веточку, на лужицу, на тряпочку. Присвоить Мир, лес, поле, водоем. Скушать, жадно проглотить. Прико всему, что не может встать на эту гипотетическую высоту духа»[2].

В конце концов «романтизм» тут невиновен — смотри, например, как внимателен к малейшему поползновению ничтожнейших из людей истинно великий романтик Вернер Херцог.

С другой стороны, ничего не объясняет неизменно прилагаемое к раннему романтизму Алова-Наумова определение «революционный». Не такой же ли вселенский, космический (Космос — непременно по тому же Ньютону: дурная, пустая бесконечность!), безразличный к человеческому холод и в Мире Андрея Тарковского, революционным складом не отличавшегося.

«Десять лет без права переписки»

стально, еще пристальнее, дабы увидеть глубинный метафизический процесс. «Угрюмый, тусклый огнь желанья» — объять необъятное, насытиться несъедобным. Преодолеть «Жизнь», загипнотизировав ее немигающим, тяжелым взором.

Торжественная, угрюмая одержимость, с которой Владимир Наумов выстраивает криминально-политическую интригу, забывая самую малость — бренную и греховную — человеческую, заставляет вспомнить четвертьвековой давности выступление Льва Аннинского относительно экранизации «Корчагина»: «...не хватает, пожалуй, простоты — под фанатической маской подвижника вы не чувствуете человека. Не чувствуете вы человечности и в том, как снят весь этот окружающий подвижника, ненавистный авторам быт... Но именно так интерпретировали человека Алов и Наумов: очищенная от всего человеческого духовность, ножом проходящая сквозь очищенную от всего человеческого вещную плоть. Здесь романтическое доведено до предела, до фанатизма, до ненависти

Здесь — другое. Когда-то, 30 лет тому, в фильме «Мир входящему» герой искренне удивлялся на причитающую по мужу беременную немку: «Смотри-ка, для меня обыкновенный фриц, а для нее — Эрнст, особенный, неповторимый...» Устами фронтового балагура удивилась, похоже, целая кинематографическая генерация. Удивилась — не более, продемонстрировав впоследствии абсолютную неспособность интегрировать слишком очевидную к тому времени российской культуре идею в собственную духовно-художественную практику.

Вот отчего эта неуязвимая уверенность в собственных праве и способности вначале волюнтаристски отдифференцировать Смысл, некоторую идеологему, а затем — означить ее посредством персонажей, «обыкновенных» фрицев, гансов да

[2] Аннинский Л. Три вспышки.— В кн.: Алов А., Наумов В. Статьи, свидетельства, высказывания. М., 1989, с. 57.

иванов, тем самым уничтожив их самостийную, человеческую сущность.

Ведь пока продолжается человеческая жизнь, Смысл ей чужд. Смысл есть Смерть. Он проявляется последним, неясным дыханием, невнятной конвульсией, хриплой пеной на посиневших губах, благостною прощальной улыбкой. Пока человек жив, он открыт всякому смыслу, открыт добродетели и греху, правде и кривде, Богу и дьяволу.

Смысл — есть порог. Смысл — за пределами этого мира. Суть — за пределами художественного текста. Истинно поэтический, не утилитарный текст всегда именно Бессмыслен! «Поэзия — конкретно-чувственный аналог молчания»,— написал Ролан Барт. Информационный посыл поэта — между строк, то есть буквально так — между строк, в паузе, на белом молчаливом промежутке.

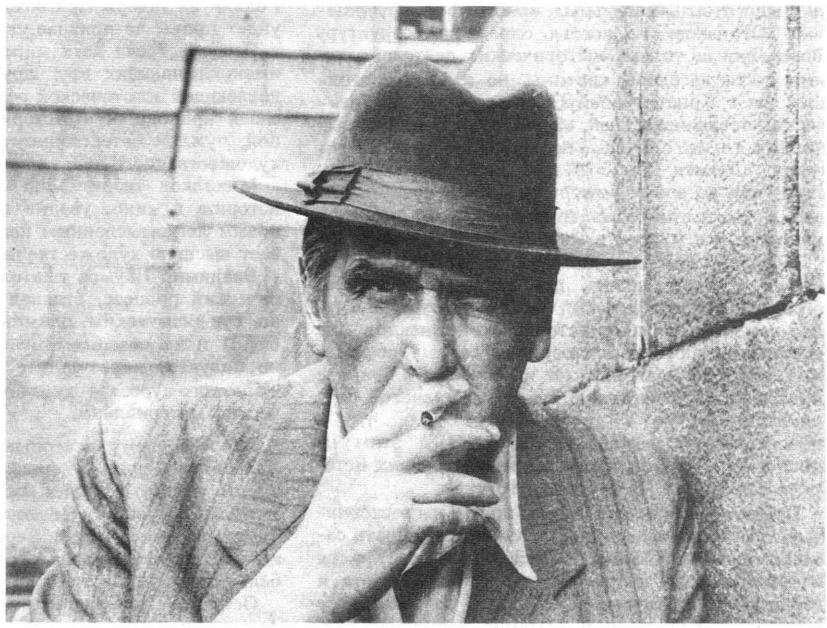
Мысль кинорежиссера не внутри кадра, но — на межкадровом стыке, рождаемая борьбой очевидных в бытовом смысле кадров-кусков. Она должна быть воссоздана кинотекстом, притом всякий раз заново. Необходимы стиленаправленная работа и осознанное формотворчество. А высшее знание и надмирный смысл будут объяснены каждому в свое особое «время и место». И никак не членом Союза кинематографистов...

«Кинематограф начинается там, где начинается столкновение разных измерений движения и колебания. Например, «живописный» конфликт фигуры и горизонта... или чередование разноосвещенных кусков только с точки зрения конфликтов световых колебаний, или — форм предмета и его освещенности...» (Сергей Эйзенштейн)[3].

Впрочем, если читателя не устраивает фигура Эйзенштейна, по великому недоразумению, недомыслию и с легкой руки тех же шестидесятников зачисленного в разряд культурных ренегатов и идеологов тоталитаризма, продолжим аналогичным высказыванием повсеместно уважаемого Микеланджело Антониони: «Абстрактная белая линия, которая входит в план в начале кадра с небольшой серой улочкой, интересует меня куда больше, чем подъезжающая машина: это попытка подойти к персонажу через неодушевленные предметы, а не через его жизнь»[4].

И все-таки еще раз — Эйзенштейн: «...я создаю комбинацию, способную вызвать эффект совершенно отличного от бытового свойства. Каждое движение само по себе ничего не выражает — это чисто относительное явление».

Именно — «ничего не выражает»! В конце концов, религиозно-диссидентская эзотерика Тарковского может быть «вчитана» в кадр единственным полнокровным персонажем его фильмов — замаскированным под сталкеров и космонавтов «страдающим советским интеллигентом» (так, кажется, по определению С. Лаврентьева). Зритель из другого социального и этнического контекста, не знакомый с проблемами «детской болезни» нашего передового отряда, вряд ли сумеет означить текст адекватно.



«Закон»

[3] Эйзенштейн С. Собр. соч. в 6-ти т., т. 2. М., 1964, с. 57.

[4] Антониони об Антониони. М., 1989, с. 165.

3

Честно говоря, совершенно не интересно разбираться в достаточно закрученных сюжетах «Закона» и «Десяти лет...». При последовательном их просмотре создается впечатление, что это один фильм, длинный и мудрый, как песня восточного акына, благо совпадают и время действия, и актеры, и даже персонажи — злодейское сталинское политбюро. Попытка отыграть жанр, завернуть отечественную историческую мудрость в импортный целлофан не проходит — слишком велика ответственность художника перед страной и народом, слишком озабочен он вечными проблемами, слишком ясна ему воплощаемая правда жизни.

История, записанная, расчисленная на страницах многотомных пыльных монографий и глянцевых «Огоньков», полностью определяет структуру поведения не только «исторических деятелей», коими густо населены картины, но и противостоящих им с Конституцией СССР в руках романтических правдоискателей. «Я заставлю этих сук выполнять то, что они здесь написали!» — цель жизни героя «Десяти лет...»?! Ну, пускай, написали, сдуру или по злому умыслу. А ты так сразу и поверил, что в этой симпатичной, золотом тисненой книжице вся мудрость мира??

Поверил, поверил, даже и не переспрашивал. Здесь, в мире Закона, где правит бал эдакий бесспорный ньютоновский бином, невозможно чудо, немыслимы даже исторический анекдот или несанкционированный поворот, а главный, обиженный властью персонаж не прострелит в финале предсмертно дрогнувшею рукой державного обидчика: того, что с трубкой, или того, что в пенсне. История налагает вето. И с этим не поспоришь. Поэтому скучно в мире больших исторических людей. И скучно, и грустно.

Помнится, когда-то сходные проблемы вестернизации отечественного прошлого брался решать самонадеянный дебютант Никита Михалков. Брался и — получал по шапке. За отсутствие пиетета и верности исторической правде, за холодное мастерство без души и глубины проникновения, за джинсы и широкополые американские шляпы вместо шаровар и буденовок.

Серьезные, угрюмые шестидесятники чутко угадали принципиального противника, не озабоченного пафосом вселенского мессианства, но без зазрения совести решающего на священном, идеологически табуированном материале революции и гражданской войны сугубо, казалось бы, формально-стилистические проблемы.

Ныне фильм повторили по ЦТ. Мало сказать, что он остался живым,— весь, «до основы пленки и от ракорда до ракорда». Невероятным образом «Свой среди чужих...» избегает какого бы то ни было влипания в идеологию, несмотря на сугубую детерминированность материала. Напротив — влипая в человеческую душу и онтологические бездны, фильм взрывает невероятного размаха общекультурный контекст.

Только один раз история заглядывает в его мир лукавым зрачком Ильича с настенного портрета. Озабоченный революционный герой Анатолия Солоницына в изящных одеждах непотопляемого Голливуда задержится возле лишь на мгновенье и уйдет прочь, не признав своего.

Это — встреча двух миров, принципиально взаимоисключающих друг друга: мира Кино, самодовлеющей эстетической реальности, свободной по своей природе, и — Истории, тотально несвободной, чуждой естественному дыханию человека и художественного текста.

Михалков творит миф, Михалков не пускает историю в кино, уводит своих героев прочь, к новым легкомысленным перестрелкам. И выигрывает высшую художественную правду.

Владимир Наумов тщательно препарирует исторический процесс, отдавая любимых персонажей на суд языческим олимпийским богам (политбюро) и их незыблемому закону (Конституция), но получает в результате лишь четвертую главу «Краткого курса» — ту, знаменитую, про диалектический материализм.

Впрочем, тему исчерпывающе подытожил сам Лаврентий Берия в фильме «Закон», осмысляя смерть усатого вождя и соратника: «Человека нет, а носки воняют». Не оттого ли столь нестерпимо удушлива атмосфера нынешнего нашего кинематографа: запах грязного исторического белья, похоже, застоялся.

Оставьте же, наконец, парадные кремлевские дворцы и неистребимых картонных истуканов, идите к людям, господа кинематографисты! Порою там случаются поразительно интересные вещи. Там плачут и рожают, любят и смеются, предают и прощают. Иногда дело кончается кладбищем, и тогда пахнет розами, упоительными цветами и землей...

Леонид Гуревич

Гармония

Картины Бориса Галантера не просто обладают секретом живучести, они сотворены по цветаевскому слову: «Моим стихам, как драгоценным винам, придет черед». Да и сам он сейчас, может быть, более чем всегда позволяет увидеть себя в главном: в даре жизнелюбия и мужества. Одно дело за спокойной, даже чуть застенчивой улыбкой прятать усталость от многолетних «игр» — противоборств с начальством, другое — не терять эту улыбку, когда на долгие месяцы прикован к постели. Не берусь объяснять, как это происходит, но знаю (и не только по себе), что люди крепкие и полные сил приходят в эти смутные дни за «подзарядкой» бодрости — к Боре.

Предпочту говорить о мире Бориса Галантера через его фильмы. Ну, а получится — так и через факты судьбы и жизни: все-таки без малого 30 лет мы рядом.

...Приметы его мира кажутся очевидными. Легче всего говорить о лиричности дарования, об особой музыкальности. О редком чувстве пластики, высокой культуре изображения. Более внимательный наблюдатель обязательно отметит искренность и достоверность героев Галантера. Поклонники добавят, пожалуй, особую интонацию его работ: некоторую элегичность, непременную грустную ноту. Что ж, ни одно из этих определений не выдумано. Но при всем том даже в совокупности они не затрагивают главных, на мой взгляд, особенностей его творчества.

Между тем, за интимностью этих лент, под покровом задушевности почти всегда скрыт костяк внутреннего напряжения, нешуточной борьбы. Фильмы эти не существуют вне конфликта. Самая описательная, «информационная» тематика открывается на драматическом срезе. Груз недугов, с которым ведут отчаянный бой летчики («Лучшие годы нашей жизни»); поединок человека с быстротекущим временем («Последние игры»); радостная страсть труда («20 дней жаркого лета»); любовь против смерти («Джульетта); тяга к родному очагу против «охоты к перемене мест» («Там, где твой дом»); драма утраты корней («Ехала деревня»); жестокое столкновение прозы будней и праздника творчества («Майя Плисецкая», «Косынка») — в картинах Галантера не найти покоя.

В середине 60-х, на волне «оттепели» (в годы «киргизского документального чуда»), мы — еще не слишком старые люди, поменявшие профессии и географию ради кино,— очень болели именно публицистикой. Помню, как я уговорил тогдашнего директора «Киргизфильма» Шаршена Усубалиева доверить режиссуру документального фильма Борису Галантеру. Борис приехал в Киргизию в качестве второго оператора на детский фильм «Улица Космонавтов», а я был на том фильме вторым режиссером. О Борисе из Киева тянулась особая слава: это тот, рыжий, фотограф со студии имени Довженко, который написал прекрасный сценарий (было, было дело!). Усубалиев, человек добрый и смелый, «дал» Борису плановый фильм, тот уехал в дальний колхоз, а когда вернулся...

Когда он вернулся и показал материал, в зале воцарилась тишина — такого не видели в этих стенах. Пришла правда: тяжкий изнуряющий труд, средневековый быт, самодовольное чванливое начальство, приниженные рабы-подчиненные, царство невежества и произвола. Почтенные коллеги учинили группе публичную казнь, и слова об «антисоветчине» и «оскорблении народа» были самыми мягкими на этом вече. Шаршен-ака вызвал меня в кабинет, закрыл плотно дверь и сказал: «Ты мне давал гарантии — теперь и отвечай. Чтоб больше никто этой пленки не видел никогда. Не дай Бог, дойдет до ЦК! И я полечу, и ты, и Боря. А ему надо здесь зацепиться — он настоящий киношник».

Утром приказ по студии объявлял выговор Галантеру и отправлял его «взад», в ряды операторов.

Не с тех ли пор Борис остыл к прямой, фельетонно-журналистской публицистике? Не с тех ли первых опытов проросло в нем зерно поиска «над» и «сверх» того, что лежит в самом факте или в персоне на экра-

не? И не опасливость тому была виной, а самая природа дара: вглядываться, искать вечное. Сам его способ существования в кино: находить эстетическое звучание любого явления, видеть мир через призму искусства, но не фактографии, пусть самой дерзкой.

Вот уже и пережили мы — вся документалистика — все девять валов обличительной перестроечной публицистики (важное, между прочим, дело сделали). Такого и присниться не могло, даже в 60-е. Но волна схлынула, и что́ на плаву осталось? Да то, что было искусством. Тут, если хотите, урок Галантера, справедливый и для начала 60-х и для конца 80-х. И не равнодушие тут к тревогам и болям общества, но изращивание сущностного, преображение реальности.

...С тех пор прошло уже 25 лет. Авторам (Б. Галантеру и И. Герштейну) предстояло снять научно-познавательный фильм о совах и косулях, о розовых скворцах и белых цаплях. Но редкостные скворцы гибли при взрывах в карьерах строительного камня, а цаплю авторы увидели убитой и привязанной к палке наглым браконьером. Учебного фильма так и не вышло. Получился фильм-размышление, фильм-призыв — «Бумеранг».

Ни единого слова не было произнесено в картине: только шумы и музыка. Неумолимо звучали грохочужие аккорды перед смертельным взрывом в карьере. Сжималось под этими ударами все живое в округе. Прощальным стоном-заклинанием отдавался в ушах крик лебедей, покидающих Иссык-Куль. Лебединый полет над озером, бесконечная, бередящая душу панорама за птицами словно многоточие завершала картину. Вернутся ли лебеди? Или бумерангом возмездия обернется небрежение к природе?

Уйти от поверхности вглубь, найти «pro» на каждое «contra», выявить коренное, архитипическое... Мы сбились с ног недавно в поисках картины «Там, за горами — горизонт». Нет в киноархивах; сгинула из гаража приятеля, не осталось, поди, и негатива. «Мы ленивы и не любопытны» — в сотый раз говорено. То ли дело британцы — «Лучшие дни нашей жизни» своевременно заложили в Британский музей. И правильно: классику надо чтить. А «Там, за горами — горизонт» — несомненно классика, убежден. В 1966 году она была сделана Борисом Галантером в содружестве с Изей Герштейном по сценарию Вениамина Горохова. И опять оказалась пророческой.

Внешне все выглядело предельно просто. Володя Пересыпкин, один из четырех гляциологов, «отделялся от коллектива». Он грубовато обрывал попытки «лезть в душу», но и сам не лез. Зато не дал бинт для товарища, который натер ногу; нарушил закон взаимопомощи в горах... Что-то настораживало авторов в Володе и одновременно притягивало.

Его лозунг «Я придерживаюсь правил идеальных» означал высокую требовательность не только к другим, но и к себе. Однако, с точки зрения его спутников, с этим принципом плохо уживалось нежелание идти на «жертвы», рисковать здоровьем, а то и жизнью ради выполнения задания. Пересыпкин же твердо отрицал необходимость «голого энтузиазма». Он считал его вынужденным следствием бездарной организации труда.

Согласитесь, забавно сегодня, когда героями дня у нас становятся «лопахины», вспоминать «чешковых». Эпоха первоначального накопления капитала стучится в двери, летят под корень вишневые сады, и «подвиги» деляг-мафиози не сходят со страниц. А тут деловая черствость, видите ли, и душевная глухота! «Не до жиру»...

Но я, тем не менее, убежден, что Пересыпкин — предтеча. Предтеча не только мафиози — спора нет, но и тех деловых людей, представителей нарождающегося русского бизнеса, на которых надеюсь я сегодня. Да и не один я. Кому-то из них достанет «правил идеальных», кто-то и не выдержит, но дай Бог им всем того недоверия к «голому энтузиазму», которое вынес на экран Борис Галантер...

Почему Борис, умеющий работать по очень плотному графику и никогда не испытывавший недостатка в идеях, сделал так мало фильмов? Да потому, что идеи его раз за разом рубились на корню, а готовые фильмы застревали в рогатках всевозможных поправок. Он отбивался. Ему выкручивали руки, и выкручивалась так и сяк семья — на что жить?.. В семье знали — кормилец устроен так, что может зарабатывать только тем, что любит. «Ну сделай «заказуху» за недельку, для денег»,— убеждали друзья. Он тяжело соглашался, начинал... И что же: из «заказухи» получались «Бумеранг», «20 дней жаркого лета». Вместо недель шли месяцы, вместо «левой ногой» — всей душой и сердцем, вместо расплаты в кассе — бесконечная тягомотина новых поправок: на студии, в Главке РСФСР, в Главке СССР.

А вокруг уже бродило: Борис сделал новую картину, ни на что не похожую. И начиналось движение, поиск, толпились ученики. Говорю уверенно: Борис Галантер был и

остался дрожжами. Так было во Фрунзе, в Свердловске, в Москве на Центральном телевидении.

...К «Последним играм» у меня особое отношение. Писал сценарий этого фильма я никак не для Галантера. Но совсем неожиданно Борис, прочитав его и поймав какой-то перерыв в собственных планах, позвонил мне. Я даже растерялся: столько лет мы знаем друг о друге все, но никогда не работали вместе. Я, конечно, согласился, но оказалось, что Борис не хочет снимать по сценарию. Мол, он неплохой, но хотелось бы иначе. А я уже был спесив и крайне редко соглашался на радикальные изменения. Но Борис настаивал и был убедителен.

Так что скажу сразу и честно: это он придумал прием с многократными интервью. Его идея — сплести судьбу великих спортсменов с судьбой Николая Дуракова. Хорошая идея... Я ее разделил и уже потом, в монтаже, вероятно, помог стать этим «кускам» органичными и определяющими в конструкции фильма.

Тот «рентген», просвечивание душ, спектроскопия в подаче проблемы — это, право слово, было (и есть) доступно и мне. Но недоступна — что и говорить — та разлитая по всем клеточкам ленты боль неизбежности ухода, которой Борис наполнил фильм. Когда под пеленой неправдоподобного театрального снегопада забивал Коля свой последний гол, когда победно взлетала вверх в поднятой руке его клюшка и одновременно взлетало торжественное и горькое соло саксофона в пьесе Поля Мориака — тут хватало тебя где-то под ложечкой, тут открывалось иное Кино, и исходил печалью саксофон... Тут была магия монтажа, точной склейки, слияния мелодии и ритма.

Его картины немыслимы вне конкретных людей. Борису всегда были чужды формалистические безлюдные эссе, так же, как и полемическая борьба идей на фоне безликих толп. Даже в коротких «Двадцати днях жаркого лета» Галантер не отказывается от своих принципов человековедения, несмотря на особый стиль ленты и жесткие условия метража. Попробуйте лишить этот фильм его точных, порой всего лишь в несколько метров портретных зарисовок!..

Поиск Личности в каждом новом фильме — неизменная «сверхзадача» Галантера. Как и поиск путей для наиболее полного ее раскрытия. Поиск ситуации, в которой со всей полнотой проявится обычно скрытое (скрываемое), глубинное. Быть может, фильм «Лучшие дни нашей жизни» и сегодня остается вершиной творчества режиссера, именно потому, что в нем удивительные люди представлены в удивительной ситуации. Летчикам запрещают летать — не позволяет здоровье. Кадры, снятые на заседаниях медицинской комиссии, мольбы седых, мужественных людей и непреклонность «судей» бьют в цель сами по себе. И все же в центре картины волею режиссера оказываются не «асы», не великолепные мужчины. Такое решение было бы слишком элементарным. Галантер выбирает иных героев.

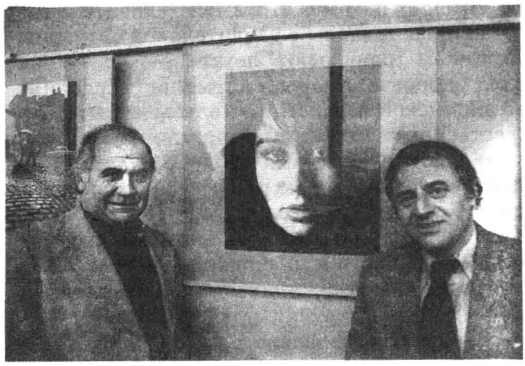
Спокойная сдержанность — и тень тревоги на лице; и струйки пота в момент тяжелых проверок: велосипед, приседания, снова велосипед, нагрузки, напряжение — и тень надежды в глазах, перед холодным синклитом в белых халатах...

Я вспоминаю теперь кадры с бесконечными самоистязательными упражнениями — вернуться в полет! — когда вижу, как Борис Галантер мучает себя сегодня по четыре часа в день физическими процедурами, упрямо и самоотверженно, чтобы вернуться в свой полет. «Скажи мне, кто твой герой, и я скажу, кто ты».

Никакая, самая тонкая актерская работа не может соперничать в достоверности с жизнью документальных героев. Но для Галантера это не цель — лишь условие, правило игры. От достоверности следует новый шаг: к яркости, к созданию образа. Все герои Галантера живут реально, рядом с нами. Но на экране мы видим их чуть иначе: укрупненно, отчетливо, в главных проявлениях. Характеры и ситуации выбираются так точно и остро, что рождается выразительность.

Мне всегда хотелось утвердить Бориса на кинематографическом Олимпе. Честно сказать, спихивали его оттуда: странный какой-то, неофициальный. Между кланами... Ну, ладно: партию не воспевает, с империализмом не борется, за «бугор» не рвется — такие встречаются. Но ведь люди такого сорта, как правило, делают «чего-нибудь красивого», «взгляд и нечто», «поэтическое кино»... Этот же — про людей, про любовь, про человеческое родство и достоинство. По какому ведомству его прописывать?..

Да вот по этому самому, по человеческому... Думается, каков человек, таково и его кино. Скажем, высокопочитаемый и любимый мною мастер, Артавазд Пелешян, в жизни молчалив, горд, склонен к самоуглубленности, к одиночеству. И его фильмы полны этой мощной самодостаточности, эпического самостояния, ими правят идеи, но не персоны, не личности. Общительность,



Л. Гуревич и Б. Галантер

На съемках фильма «Лучшие дни нашей жизни»

«Кое-что из губернской жизни» (рабочий момент)

контактность, обаяние Бориса Галантера изначально сулили ему иное кино.

С особой яркостью дар Бориса быть «душой общества» проявился в Свердловске. Я из Киргизии вернулся в Москву; Борис не возвратился в Киев, перебрался в Свердловск. В конце 60-х стал туда наведываться и я: новые фильмы, новые идеи. Все было непросто поначалу у Бориса: бедность, тесная комнатушка на троих в самом здании студии, сложность первых контактов. Все же на нас, приехавших из Киргизии, тогдашней Мекки документализма, уже лежал какой-то отпечаток. Мы были спорщиками, умели и хотели добиваться своего, плохо вписывались в рамки официальной документалистики, а главное — была команда. Была привычка (и опыт) помощи друг другу, поддержки.

В Свердловске все надо было начинать снова. И ведь началось: образовался круг единомышленников, образовалось притяжение талантов, чувство локтя. Центром кристаллизации был Борис. И первый, и равный. В отличие от Киргизии его вскоре признали и зауважали и «старики». Конечно, «Лучшие дни нашей жизни» поразили классом, утвердили авторитетность. А все же, думаю, не менее помог и добрый нрав, и отсутствие завистливости к успехам ближних (вот уж поистине, главный бич нашего дела).

Но не только в кругу коллег Борис объединял людей. До сих пор его «держит за своего» ни на что не похожее братство свердловских художников, живописцев, графиков, людей вольных и всегда плывших поперек потока «соцреализма». Он сотворил с ними замечательный хэппенинг, вылившийся в уникальный фильм «Ярмарка» («Русские потешки»).

«Ярмарка» — самый многострадальный «полочный» фильм Бориса Галантера. Его и резали, и рубили, обкорнали до двух частей (из трех) и так, по существу, и не показали. Рассказывают, что на Екатеринбургском фестивале прошлой осенью восстановленный этот фильм произвел фурор. Я не удивляюсь: столько в нем было заложено.

И постичь-то сегодня невозможно идиотизм властей, запретивших фильм. Кто-то углядел в нем издевку над красным знаменем Октября, кто-то расценил бутафорский сапог — вывеску над сапожной лавкой — как символ гнетущего каблука власти!.. Да разве понять нам кликуш и тупиц из местного КГБ и обкома?..

И кабы только провинциальная тупость! «Сам» Сергей Георгиевич Лапин, председатель Гостелерадио, всласть публично по-

глумился над фильмом, смакуя фамилии Галантера, Шапиро и Бибергана, как авторов русского фольклорного фильма. И запретил — не вняв голосу ни Союза кинематографистов, ни почтенного мэтра С. А. Герасимова. От спектакля пахнуло волей, независимостью, неординарностью — ишь чего захотели в чинно-пасмурной державе!

«Ярмарка» была по сути киноконцертом. Блестящим концертом, где, может быть, и не сами номера программы, но их кинорешение или «прокладки» между ними делали погоду. Фонтаны выдумки, юмор, вкус — все это было тонко стилизовано под русский лубок, без боязни острых и неожиданных решений. Тут был простор для всех качеств Бориса: в нем ожил художник, с новой силой проявился оператор, иные задачи решал сценарист и режиссер.

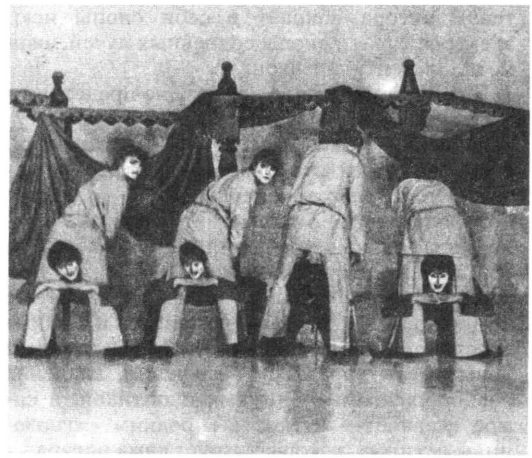
Не ошибусь, если скажу, что «Ярмарка» была, по существу, первой попыткой Бориса реализовать свою тягу к игровому кино. Ему давно уже хотелось не трактовать реальность, но создавать ее. К тому же его смущала узость круга зрителей неигрового кино. Казалось, что все уходит в песок, да еще быстрее, чем у других, благодаря усердию цензуры. И все-таки, думаю, не в этом было главное. В его желании я ощущал нечто авторитарное, тотальное. Жажду быть демиургом: «Создал сам и увидел, что это хорошо».

Борис заболел игровым кино всерьез. Рогатки «Ярмарки» только раздразнили аппетит. Разнообразные прикидки делал он потом и в других лентах, а окончательно выбрал путь, уже оказавшись в Москве в конце 70-х. Первая из игровых лент, фильм о Бетховене, построенный на стыке документа и вымысла, понравился мне безоговорочно. Это было новое слово: и по форме, и по сути. Своеобразная манера поведения актеров, дистанцированных от персонажей, делала решение свежим и острым. Все было лаконично, точно, без прикрас, которыми так грешат «игровухи».

Фильм о Пушкине почти не отходил от найденной ранее в «Бетховене» стилистики. Этим он был и хорош. На сей раз, правда, режиссер больше заботился о гриме, внешнем сходстве персонажей с прототипами. Зато скромнее экспериментировал со сценографией и костюмами, стремился быть ближе к эпохе. И все же качественных принципиальных изменений не произошло. Но тем не менее по-прежнему многое было остроумно придумано, корректно исполнено.

Я всегда считал, что Борис настолько

«Четыре клоуна под одной крышей» (рабочий момент)



«Ярмарка»

индивидуально ощущает окружающий мир, в такой мере поэтически преобразует его — и все это спонтанно, интуитивно,— что дополнительно деформировать этот мир как бы «от ума», предварительно — уже будет перебор. В самом деле, сколько художественности художнику надо? Когда заказчики фильма — люди с Первоуральского новотрубного — посмотрели впервые «20 дней жаркого лета», они долго растерянно молчали: «Мы не ждали художественного фильма».

Образность в работах Галантера возникает, вероятно, уже на стадии замысла фильма. Готовую ленту трудно расчленить на поэтические и информативные эпизоды. Речь идет не об орнаменте, не об «оживляже». Поэтическое мироощущение дано художнику, и оно пропитывает ткань фильма. Согласитесь, не было никакой новизны в

распространенном приеме цветных включений в черно-белую ленту. Вот и Галантер прибегает к нему в «20 днях жаркого лета». Но как?..

Режиссер монтирует свои «вставки» разнообразно и гибко. Это может быть всего лишь один план — три метра знойного лесного лета — и тогда цветной кадр становится восклицательным знаком в конце черно-белой монтажной фразы. Это может быть и развернутый микроэпизод, подобный рассвету в городе, и тогда его воспринимаешь, как желанный момент вздоха в тугом полете фильма. Кадры «внезаводского» мира противостоят заводу лишь формально, подчеркивая единство двух стихий. Стихии творческой человеческой энергии и стихии созидания в природе. Прекрасно и то, и другое. Пантеизм автора вбирает в себя снопы искр электросварки и снопы солнечных лучей, звон металла и птичий звон.

Внешний мир почти никогда не предстоит в фильмах Бориса Галантера в жесткой натуральности. Исходной точкой поэтической трансформации становится само изображение. Опыт работы оператора — и отличного оператора — помогает выбирать свежие пластические решения и тогда, когда он уже сам не стоит за камерой. В его лентах редки «бытовые» общие планы, ординарные композиции (но здесь не встретишь и изобразительной претенциозности). Обостренное внимание к характеру освещения, владение разнообразными приемами и оптикой, а самое главное — чуткость к редким «мгновениям истины», которые дарует сама натура,— такова изобразительная палитра этих фильмов. Их пластику отличает задумчивость — не оттого ли так излюблены сумерки и рассветы, длиннофокусная оптика, плавные панорамы?.. Одухотворенная теплота изображения в фильмах Галантера — прямое выражение его дарования.

В сущности, единый автор большинства своих лент (драматург, режиссер, оператор) — Борис солирует с особым трепетом в час монтажа. Он накопил много «личных» приемов, и они, по моему убеждению, заслуживают специального разбора. Можно говорить о целой системе пластических рефренов, благодаря которым многие его фильмы обладают как бы рифмованным строем. Они напоминают стихотворение, где строфы — эпизоды и где внутри строф элегантно рифмуются строки...

И тем не менее, все это можно отнести по ведомству чистого профессионализма. Художник же начинается, на наш взгляд, с другого... Кто-то говорил о «божественных длиннотах» Моцарта. Изящество фильмов Галантера подчас заключено именно в их «неправильностях», «сломах» и «сбоях» конструкции. Режиссер не любит акцентов, настойчиво подчеркиваемых, монотонно утверждаемых. Прием либо видоизменяется, либо незаметно сливается с самой тканью повествования. Найденный ритм прерывается как бы волею случая. Лента приобретает естественность дыхания — разумеется, на фоне продуманной в целом организации. Не отсюда ли эти мгновения странных пауз (потом понимаешь их необходимость)?

Всегдашняя чуткость к музыкальной драматургии позволяет Борису Галантеру сделать единственно точный выбор. Страстная мелодия Альфреда Шнитке окрыляет фильм «20 дней жаркого лета», недаром первоначально он так и назывался — «Страсть». Пять «проведений» мелодии в фильме, по сути, образуют его форму — словно пять витков спирали, вздымающейся выше и выше, к точке последнего напряжения и затем — к разрешению. Многие работы режиссера опираются на музыкальные принципы: развитие параллельных тем, контрапункт, рефрены, коды. Нетрудно почувствовать музыкальность ритма того или иного эпизода. И тем не менее, прежде всего зрителем завладевает сама мелодия, выбранная безошибочно лейттема фильма и ее разработка.

Близкие знают: на дружеских «сабантуях», днях рождения или послепремьерных возлияниях в доме Галантера (а дом этот, видит Бог, никогда не закрывал гостеприимных дверей) есть особый момент, когда поддавшись ритуальным уговорам, хозяин берет в руки аккордеон, любимую игрушку. Это теперь гитара — знамение времени; в нашей послевоенной юности правил бал аккордеон... Чаще всего Борис «хохмит»: работает под певца в электричках или свадебного «клезмера». Но бывают и другие минуты, когда видишь, что Галантер — музыкант по природе, по отпущенному Богом дару. Я готов много раз поблагодарить маму Бориса, что не отдала она его, по примеру легиона киевских еврейских мальчиков, учиться «играть на скрипочке», а того хуже — на рояле. Талантливых музыкантов в музыке у нас много, а вот в режиссуре — перечтешь по пальцам.

Вот почему, я думаю, не случаен в его кинобиографии «Бетховен», как не случайна и лента о Майе Плисецкой. Здесь сошлось многое: тяготение к музыке, к балету (вспомним «Джульетту») и воскресшее после долгого «актерского» десятилетия тяготение к сильной и яркой личности.

Я, может быть, более других знаю, каких трудов, физических и душевных, стоила Бо-

рису эта работа о Плисецкой. Были и срывы, и столкновения. К чести его, могу сказать, что врожденная дипломатичность помогла ему выстоять. Но еще более помогла не скрываемая от героини позиция: «Я вас высоко ценю, я верю не только в ваш талант, но и в ваш ум. Но это вовсе не значит, что буду сочинять вам панегирик и ретушировать в монтаже «случайные черты»... Думается, именно взаимное уважение привело этот корабль к благополучной гавани. Нам открылась не восковая персона, а человек во плоти и крови. Открылась измывающая, не знающая передышки жизнь человека, преданного искусству.

И, наверное, потому так нервна эта лента, изломан порой ее ритм и монтаж, что история Майи Плисецкой — одна из граней истории Бориса Галантера, тоже знающего цену пресловутым «мукам творчества». В какой-то мере фильм представляется мне «двойной звездой», где неразрывны орбиты героини и режиссера.

К сожалению, пока мы можем только догадываться, как сочетались бы Человек и Художник в герое последнего фильма Бориса. Болезнь «достала» его во время съемок картины о Мстиславе Ростроповиче. Представьте теперь, что чувствовал прикованный к постели режиссер в те августовские дни, когда Ростропович обосновался в Белом доме... К тому времени Борис уже отснял богатый материал и в нашей стране, в США и во Франции — и я верю, придет час, когда он продолжит работу... Что нового скажет нам Мастер о Мастере?

И что означает, вообще, его возвращение в родное лоно документализма?.. «Попробовал и обжегся»,— говорят одни. «Исчерпал возможности»,— судят другие. «Не пошло»,— сочувствуют третьи. Нет, думаю я: ни то и ни другое. Художник работает в том жанре или виде кино, в котором, ему мнится, лучше всего будет решаться замысел. Игровое, неигровое — какая разница!

Один из ранних фильмов Б. Галантера «Косынка» (по первому названию — «Шаговик») — по сути игровой, хотя героями его были вполне конкретный конюх и конкретная лошадь.

В этой картине тепло и нежно рассказана история скоромной коняги Косынки, учившей рысаков — «аристократов» мерному шагу. Беременная кобыла идет первой и тянет за собой «шаговик»-карусель, в которую впряжены рысаки. И выводит каждое утро на работу Косынку ее старый друг-конюх, выводит, пока не родит она жеребенка. И не сможет заменить Косынку на ее трудной должности норовистая кобыла Коробка, и старик отхлещет ее кнутом... И будет страдать потом старик... И вырастет жеребенок, сын Косынки, и вновь вернется его мать к скрипучему шаговику. А там, поди, и сына очередь настанет.

Кони в зимней леваде, черный паук шаговика, простор и снежная чистота пробега Косынки с жеребенком. Бешеное буйство рысаков, хлопья снегопада над летящими табунами, холод остывших стогов и тепло овчинного тулупа приземистого конюха, пар над его заиндевевшей бородой — фильм пленительно красив.

Казалось, именно здесь было легко затеряться в ритмических повторах и перечислениях, в пробегах и проскоках, в элегантном и парадоксальном сочетании звуков клавесина с поступью рысаков на кругу. Но автор фильма помнит о его высоком и гуманном звучании. Поэтическая образность не выхолащивается пустотой. Рождается гармония...

Гармония — это и есть исчерпывающее определение кинематографического мира Бориса Галантера. Он отнюдь не благостен и покоен. Но о чем бы ни рассказывал автор, его повествование согрето участием к каждой судьбе, выведенной на экран. В сущности, все фильмы Бориса Галантера проникнуты философией любви, любви к жизни. Это философия приятия жизни. Без блоковского «звона щита». Скорее, с древней библейской мудростью: «Многие знания суть многие печали».

И с верой — несмотря ни на что.

Боря умер, когда печатался этот номер журнала. Позвонили из редакции, попросили десять строк в «досыл»... Вспомнился Пастернак: «Я написал бы восемь строк о свойствах страсти». Борис был страстный человек. Если загорался — сжигал и себя, и близких. Обаятельная мягкость лишь прикрывала внутренний, мощно гудящий огонь — без фейерверков и шутих. Смерть обнажила Борино существо: его лицо в гробу поразило меня не столько несхожестью, сколько печатью воли и решимости.

Больно, очень больно думать, сколько еще мог бы он сделать: ведь всего 57. Но и того, что сделано, хватит, чтобы его помнили не только близкие. И через 50, и через 100, и Бог знает, когда еще...

Л. Калгатина

Мелодия, как дождь случайный...

Несвоевременные мысли документалиста Юрия Шиллера

Эти фильмы похожи на стихи...

И вот передо мной ворох листков с записями во время просмотров, с «заметками на полях» кинопрограммы. Фрагменты потрясающих монологов-исповедей, колоритная речь выразительных документальных персонажей, россыпи нечаянных афоризмов, шедевров устного жанра... Обрывки фраз, какие-то слова — это мои беглые попытки описаний кадра, лиц, характеров... Скоропись комментария по ходу дела: про приметы режиссерского почерка, про отдельные детали и постоянные мотивы... Догадки о личном характере Юрия Шиллера — ведь действительно фильмы похожи на своих авторов... Торопливая «стенограмма эмоциональных порывов»: восклицательные знаки и бесконечные многоточия... И вопросы, вопросы... Как, каким чудом можно было сохранить такую незатуманенность взгляда, такую цельность характера, такую независимость от времен, от мод, от принятых канонов?.. Как получилось остаться поэтом, когда все сегодня торопятся выказать себя гражданами? Что питает эту лиричность и этот неповерхностный психологизм в наши не располагающие к тому времена, скорые на решения «с плеча» и оценки наотмашь? И как мне не сбиться с верной интонации? Как описать обаяние? «Поверить алгеброй гармонию»... Да можно ли вообще о *таком* кино рассказать — адекватно и достоверно, чтоб и восторженной отсебятины избежать и нюансов не упустить, не переврать существо этих экранных повествований, эмоциональных и сдержанных, почтительных и насмешливых, мечтательных и до предела накаленных трагизмом... таких же точно повествований, как и их герои...

Помню, как я не могла оторваться от телевизора, когда в программе шел фильм Ю. Шиллера «Живы будем...» Это было в конце прошлогоднего августа, когда все вместе и каждый по-своему мы еще переживали потрясения тех трех дней, когда эйфория еще не остыла и не сменилась последующими недоумениями, когда телевизионный эфир снова и снова заполняли кадры счастливого единения в беде. Фильм «Живы будем...» с его живительной энергией точно вписался в программы.

Эта картина — репортаж о вечном, о судьбах, которые складываются из неприметной повседневности с ее тревожно-неустроенным бытом, из неторопливого течения времени с его моментальными или монументальными событиями. Если хотите — это репортаж об истории русского народа, о национальном характере. В нем — насмешливая ясность взгляда и все равно — любовь.

«Или уж вы хорошо снимайте, или я не пойму вас...— скажет в кадре один из нечаянных собеседников режиссера.— Что вы снимаете что попало?! Надо снимать конкретные эпизоды. Два кадрика, но — хорошие!»

Кадрики не то слово, что хорошие! Веселые, просторные. С травами до горизонта, с небом во весь экран, с мудрыми людьми, с деревенскими праздниками и вялыми, но тоже нескучными буднями. И... с магазином товаров повседневного спроса, откуда деревенские несут хлеб по несколько буханок за раз; с покосившимися, тихо умирающими избами; с сельской техникой, навечно замершей на колхозных просторах; с выцветшими транспарантами на давно крашенном штакетнике; с непросыхающими лужами на улицах, по которым бродит домашняя живность; с кривыми столбами, на которых развешаны радиогруши, разносящие по всей деревне голоса духовых оркестров, митинговые страсти, песни Пахмутовой и Патрисии Каас. С бронзовым бюстом Александра Сергеевича Пушкина, именем которого назван колхоз.

В глуши, в деревне Юрия Шиллера нескучно. Здесь хочется все рассматривать и всех слушать. Здесь непоставленная, несре-

жиссированная жизнь, здесь все философы и замечательные артисты — не потому только, что хорошо поют и пляшут, виртуозно играют на гармошке да стихи пишут, а потому, что у них «душа глубокая» и за ними «никакой помарочки нет»: стараются жить «весело́, светло и радостно». И кажется, что Ю. Шиллеру и его оператору С. Чавчавадзе нужно просто включить камеру и — снимать, только успевай. Удивительно, с какой легкостью и внешней простотой выстроен их документальный спектакль, роль авторов которого кинематографисты охотно уступили своим собеседникам.

И на экране — трагики, комики, простаки, весельчаки, ворчуны, оптимисты, поэты...— *герои безгеройного времени*. Они ведут свои монологи про тягостную и светлую жизнь, и в этих монологах-импровизациях — и живая народная культура, и непростая народная судьба, и отголоски всей нашей российской жизни, и непрямые ответы на ее «проклятые» вопросы.

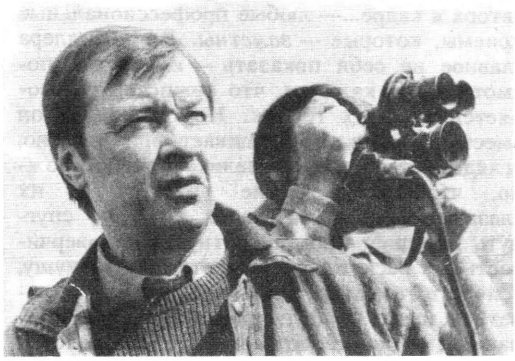
«Человек — как спичка. Закурил и умер. И не надо унывать». «Не унывай, мы же русские люди — нас ничего не застрашит. Мы же выросли с жизнью — она научит». «У нас дух заблуждения введен сильно. А я постою за себя. Здесь будет рай». «Войны не надо — раз. Делить Союз — два. И — кусок хлеба делить ровно...» «Зайдите посмотрите, какой шикарный у нас портрет Сталина. Берегем, чтоб внукам показать: «Смотрите, детки, этот дядя научил нас — как скотину — траву есть». «Ой-е-ей! К кому обратиться? К кому? Ды-к... скоро умирать все равно...» «Может, направится жизнь, может, нет... Нам-то что?! Мир не погаснет». «У этой сотни лет должно быть света изверженье. Большая толстая книга есть — в ней все описано. И если эту сотню лет доживут люди — хорошо все будет. Будем ждать». «Смысл жизни? Мил-человек... Ты задал очень сложный вопрос».

Энциклопедия русской жизни — вот что такое фильмы Юрия Шиллера. Запечатленное движение времен и народной души, живущей надеждами и обретениями. И слава Богу, Шиллер не позволяет себе бестактности вторгаться в это каждодневное движение, не то что демонстрировать — подчеркивать свое режиссерское участие в нем. Он признаёт над собой непреложные законы кинонаблюдения — жанра заведомо неброского, то есть скрывающего рукотворность и кропотливую точность работы и, наверное, «неблагодарного»: здесь неуместны блистательный закадровый комментарий и эффектные монтажные фразы, экспрессивные кадры, ритмы и ракурсы, появление автора в кадре...— любые профессиональные приемы, которые — *заметны*. Для Шиллера главное не себя показать — на других посмотреть. И кажется, что режиссер растворяется в своих героях. Но он рядом, он вместе с ними. Выслушивает внимательно, вглядывается в лица — деликатно и осторожно, чтобы ничего не упустить в их глазах, голосе и рассказах, чтоб не спугнуть их признания, трепетную их доверчивость, их раскрывшуюся в эту минуту душу, сейчас, в это самое мгновение рожденную заветную мысль и вдруг нахлынувшие воспоминания... И он отводит взгляд, когда человек хочет скрыть нечаянную слезу... Он и его оператор переводят взгляд. На эти травы до горизонта, на эту землю во весь экран, на деревенскую улицу с ее резными избами, плетнями, дрожащим воздухом, набравшимся случайного дождя, старинных напевов, песен Пахмутовой и Патрисии Каас...

●

Юрий Шиллер учился во ВГИКе в конце шестидесятых. В мастерской Григория Чухрая. Стань он режиссером игрового кино, наверняка снимал бы выразительные актерские фильмы: он всегда идет от колоритного характера, чувствует пластику и фактуру лица, умеет деликатно раскрыть внутренний мир человека. Но это умение Шиллер принес не в игровое, а в документальное кино, в которое попал чуть не случайно: еще студентом поехал на практику в Хабаровск и на местной студии снял ставший потом дипломным фильм-наблюдение «Рыбаки». Там, в фильме, был быт, был барак, были люди, которые спят, едят, работают, ругаются, веселятся; там, на экране, были нехитрые рыбацкие приспособления: колья, прибрежные сети, а дальше сети донные. Картина вызвала поддержку мастера и скандал в руководящих студийных кругах: говорили, что это убого, говорили, горьковская ночлежка. И еще: «С таких фильмов начинаются чешские события».

В искусстве шестидесятых частные — «простые», «обыкновенные» — истории «из жизни» были зна́ком времени. Выдающиеся герои ушли со сцены, и их место ненадолго занял человек «без легенд». (Картина Г. Франка, А. Сажина и А. Бренча «Без легенд», снятая в 1967 году, как раз и демонстрировала наиболее наглядный контраст между человеком реальным и человеком государственным, между действительностью и ее инсценировкой.) Не знаю, относит ли



Юрий Шиллер

«Живы будем...»

«Плясуны»

себя к шестидесятникам Юрий Шиллер. Но то кино, которое он снял тогда, в начале своей режиссерской карьеры, и с тех пор снимает на «Новосибирсктелефильме»,— «родом из шестидесятых». Профессиональная биография совпала с характером — с внимательным и доброжелательным интересом к человеку реальному, к повседневности. У него долго спрашивали, где он нашел эти покосившиеся плетни и этих чудаков, не специально ли отыскивал мужичка в драной фуфайке. А что их искать? Вот они все — заплатанные и обаятельные.

Юрий Шиллер жизнь в кадре не прихорашивает, но и ее «чернописанием» не занимается. В его мироощущении нет натужного пафоса и яростной публицистичности, какие присущи сегодняшним «глашатаям правды» — нашим новым «коллективным агитаторам, пропагандистам и организаторам» в кино и прессе,— поменявшим материал и объект пропаганды, но не прежний способ мышления. Не то чтобы Юрию Шиллеру чужды злободневность или анализ общественно-политических процессов — но он не делает их главным и тем более единственным предметом изображения и актуальных тем касается как бы между строк, в подтексте: при помощи рассказов своих незлобивых и симпатичных персонажей, посредством красноречивого, но не назойливого фона. А что до политики и текущего момента, то у всех его героев есть свои собственные, незаемные у пропагандистов мысли, свои собственные представления: «Не унывай!» («Не горюй!» — говорил в конце шестидесятых еще один режиссер.) Власть-то хорошая, да только ничего не может и ничего не делает. Законы еще просто не утолкли. Вот утолкут, тогда, может, вспомнят о нас. А пока пусть сами думают. А в городе человек как инкубаторный: митинги, радио, пресса — ему и подумать некогда.

В «Плясунах» (сценарий Г. Заволокина) приметы социального быта однако присутствуют: очереди в пустой магазин; наглядная агитация на улицах: «Слава труду!» с обвалившимися буквами; слоняющиеся без дела колхозники; дурацкие гипсовые скульптуры в садиках; разговоры про долгие правительственные программы. Может, и в других документальных фильмах подобных кадров немало, да только нечасто в них сегодня такое, как у Шиллера, сострадание и восхищение героями — людьми, которые для режиссера не повод для публицистических высказываний, а тонкие и глубокие собеседники, предпочитающие не о горестях-

бедах толковать, а свои таланты показывать и философскими мыслями поделиться. Да и режиссер не дает им про политику и беды вспоминать (о том лучше и красноречивее расскажут глаза, лица, узловатые пальцы, сутулые спины), монтируя картину из кадров, где люди — всегда талантливые, азартные, артистичные — поют, играют и пляшут, иногда, правда, и со слезами: «Не видал ты жизни, не видал...» Между прочим, эти виртуозные пляски, мини-спектакли и сольные «выходы» о жизни и прожитых годах скажут полнее и выразительнее, чем слова. Недаром же кто-то из плясунов заметит: «Я не ногами иду, я иду мыслями — ногами я просто перебираю».

Все это говорит не только о высококлассной пластичности режиссуры Ю. Шиллера, о его редкостном чувстве киноязыка. В почти программном обращении режиссера к «природному» — гармоничному человеку, сохранившему и старинные традиции, и связь с землей (не случайно картины Ю. Шиллера всегда полны спокойных, таящих глубину и тайну летних пейзажей, зелени, разнотравья, упругого воздуха, простора — ощутимой полноты жизни; и так редки в них кадры замершей, замерзшей — стылой зимней природы или слякотного межсезонья),— в этом есть почти демонстративный уход-отказ от социальной дисгармонии и, стало быть, от языка «шершавой публицистики».

Впрочем, как сказать... Не все так просто. Материал фильма «Жилмассив», например, как будто подтверждает сказанное, а его язык сказанное как бы опровергает. Начальные эпизоды идут под неразборчивые городские шумы и громко звучащую по радио сказку «Теремок». А в кадре — от края до края — нескончаемые крупнопанельные постройки рабочего поселка, в котором живут бывшие деревенские. На экране вечная стройка и неустроенность, неуют. Повсюду валяются останки ржавой техники; корпуса старых автобусов приспособлены для детских площадок. Одинокий местный рокер гоняет на мотоцикле по кругу, подростки слоняются без дела («им нужно слегка жить-то»), слушают свои крикливые магнитофоны и переругиваются со взрослыми. А взрослые — и старые, и молодые — понемногу еще сохраняют в своей новой жизни прежние привычки: «завалинку»-посиделки у подъездов, песни-пляски под гармошку. Они, конечно, вспоминают народные напевы, да всё какие-то неприкаянно-тоскливые. А молодежь и вовсе не поет, только слушает, только эстрадно-магнитофонные

«Плясуны»

«Когда открывается небо»

«Когда открывается небо»

мечтания. И все вместе бесцельно толкутся на тесных пятачках в общих дворах, куда наведываются лимузины с кандидатами во власть.

В самом прямом смысле прервалась связь времен, культур и поколений. И «Жилмассив» Ю. Шиллера — фильм об этом. О жизни *промежуточной* и потому *ненадежной* и *неполной* жизни, которая становится таковой, когда человек вырван из привычных для него обстоятельств и связей и, лишенный устойчивой опоры, становится беспомощным и одиноким наедине со всеми. Тогда из жизни уходит ее естество, и объемность в ней уступает место уплощенности, и человеческие проявления становятся ординарными, функциональными. Это заметно и на языковом уровне: теремок — жилмассив, хоровые спевки — электронная музыка, дом — место жительства; и на зрительном: емкая живописность природных картин — макетная ненатуральность железобетонных колодцев, мощное цветущее разнотравье — металлические дылды строительных кранов; и на смысловом: покой и устойчивость многолетнего уклада — беспокойная нескладность чуждого образа жизни...

И дело здесь не в противопоставлениях города и деревни, во всяком случае не только в них: и городская культура имеет свои традиции. Юрий Шиллер, «почвенник» и «деревенщик» из первого, лучшего, талантливого слоя этого направления в русской культуре, видит, как умирает, гаснет культура, оторванная от *своих* корней, как в современном *жилмассиве*, в этом негороде-недеревне, человек оказывается лишен *надежной* опоры, как его повседневная жизнь стала поэтому зыбкой, неустойчивой и нестабильной. И эти «пригородные» спевки он, почвенник и деревенщик, снимает все-таки с трепетной ностальгией; и потому так неуловимо-призрачно изображение поющих и танцующих в его фильме, во дворе жилмассива: это их мимолетное отражение в переменчивом от налетевшего ветра, глубоком до самого неба и солнца зеркале луж, не просохших после случайного дождя...

Часто у Ю. Шиллера выразительный, фактурный характер героя «направляет» работу режиссера; ему, по его признанию, нравятся люди обаятельные — от которых идет свет и в которых есть и печаль, и радость, и трагизм.

Так Андрей Юргенс с женой, живущие на одном из северных островов, превращают «Бухту Юргенса» из чуть романтичного кинонаблюдения (за тем, как они ловят, разделывают, сушат рыбу, как в редкие минуты отдыхают) — в фильм-исповедь о преодолении себя, о суровой жизни: она и в их рассказах, и в семейных фотографиях — на фоне ледяной бескрайности.

Так Константин Васильевич Азаров, когда-то кавалерист, летчик, председатель колхоза, теперь — начальник аэродромной службы Толмачевского аэропорта, рассказывает в картине «Аллюр три креста» не про летные дела, а про лошадей: «это самое прекрасное животное в мире». Конечно, в фильме много самолетов, взлетов и посадок, авиационной техники, но больше в нем фотографий: кони, конницы, кавалеристы,— и азартных, с блеском в глазах, рассказов о любимцах, с которыми «нужно обращаться на «вы». Шиллер снимает не профессию, а характер.

И Василий Федорович Николаев, сельский почтальон семидесяти четырех лет, балагур, шутник и певун, о ком, любуясь, рассказывает «Лесная дорога» Ю. Шиллера, неспешному наблюдению придает краски колоритного портрета, в котором столь заметно режиссерское почтение... В героях режиссера столько общего, и какие они разные и особенные. Господи, какая же тяжкая, несправедливая у них у всех жизнь. Праздники устраивают себе сами, а вообще в ней только труд и глад. Вот и сейчас, рассказывая о себе, старики Молчановы из фильма «Такая музыка была...» не усидят на месте: она стряпает, шерсть прядет, вяжет, он плотничает, по хозяйству управляется, на огороде копается — к отдыху не приучены. И всё рассказывают, рассказывают... Без обид и без горечи — спокойно, даже весело. Про то, как в колхоз их гнали через силу, про последующую Колыму, про детей, про нищету, про войну, про молодые ухаживания... Про старого колхозного коня, которого собирали на убой, а он плакал («слезы катятся прямо в руку мне»), а старик его выходил, как ребенка. Про внуков, что остались у стариков на воспитание, когда их отцы по пьянке попали в аварию: один погиб, другой калека, восемь лет отсидел... Фотографии показывают. Читают вслух дорогие фронтовые строчки: «Целую вас, Варечка, несколько раз тысяч...» Опять же песни поют. А на гармошке — нет: после войны недостает нескольких пальцев, и старик жалеет, мол, лучше б без головы остался, а только бы играть.

Вот так и жизнь прожили: «Слава Богу, обижаться не на что. Слава Богу, живы. А трудности переживать надо». Не в том смысле, что надо. А в том, что «живы будем...»

Кажется, что это кино — чистое, светлое, доброе: «немодное» — снимает рано повзрослевший ребенок. Или мудрый старик, у которого вся жизнь позади и дорога́ каждая ее минута. У автора перед глазами — и радости, и беды, и произнесенные признания, и невысказанные тайны... и он знает, что обо всем этом нельзя рассказывать зло и крикливо — во все это можно только тихо *посвящать*.

Так, как посвящают друг друга в свои открытия дед и внук в картине «Когда открывается небо». Один — про Бога, про свет, про жизнь. Про извечные человеческие страхи и ужасы, которые надо преодолевать, чтоб человеком остаться. И другой про то же: как инопланетяне забрали его в свою тарелку и расспрашивали о колхозе: им это «очень интересно!», а потом все немного полетали и домой пришлось поздно вернуться. И еще как встретился ему однажды гном, дедушка с бородой, и говорит: «Слушай, Лёнь, а давай вкруг земли обойдем» — и пошли; Европу проходили, сэ-шэ-а, имени Пушкина колхоз и имени Киселева...— что, не верите? Старик рассказывает, как перед заутреней открывается небо — сам залезал на крышу, проверял и очень удивился; а в такие минуты что у Бога ни попроси, все сбудется. А мальчик — как раньше люди были птицами и попросили у Бога людьми стать: чтобы дома строить, школы и колхозы... «А я б хотел остаться птицей, чтоб летать». Они рассказывают все это друг другу, и оба пытаются понять, что́ вперед явилось: вселенная или Бог; что такое «легкая» и «тяжелая» жизнь; а когда летишь, летишь — там что-нибудь конечное есть?

В этих совместных диалогах и монологах простая и глубокая философия, в которой все помещается — предрассудки и мудрость многих поколений, живые фантазии и легенды, дедовские и детские размышления о доме, о деле, о человеке и о том, *как жить правильно*. И — кинематографические мотивы шестидесятых: что человек должен летать, что он идет за солнцем, за небом, а небо — чистое.

Чудаки, чудики, люди-дети, бесконечно узнающие мир и творящие его, люди — художники, поэты, праведники, смиренно живущие свою жизнь и берегу́щие свое достоинство,— это всё наивные, может быть, и беззащитные открытия кинематографа шестидесятых. Невыразимая и мечтательная тоска по идеалу.

Тем художникам посвящена пронзительная «Флейта» Ю. Шиллера. Ее действие начинается в канун октябрьских праздников, когда город краснеет кумачом транспарантов, флагов и сатиновых гвоздик, фасады домов украшают портреты, изображения на которых смутно напоминают руководителей страны, отовсюду гремят марши энтузиастов, а ребята-октябрята репетируют праздничный школьный спектакль о «Мальчише-Кибальчише». Шумно, многолюдно... И одинокий юный флейтист в пустом неприбранном классе — за дверьми которого бьют барабаны, трубят трубы, кричат речевки, вносят и выносят знамена — тихо наигрывает свою мелодию.

Там, в коридорах «школы коммунизма», идет жизнь-маршировка. Там стенгазеты, плакаты, от дисциплины до подвига один шаг, наглядная агитация, пионеры-герои, инструкции по «Зарнице», голос учительницы: «Символы вашей родины, вашего отечества... белая береза, образ наш родной». Внучата Ильича резвятся, устраивают потасовки вокруг школьной трибуны, пробуют выступать: «Уважаемые товарищи, разрешите...», припоминают политиков: «Кто у нас был до Горбачева?» «Брежнев». «Нет. Ленин». Что ж это за страна такая, если в ней даже такие маловатые...

А в пустом классе по-прежнему звучит одинокий голос флейты. И совсем другая учительница вежливо поправляет музыканта: попробуй еще раз и помни о дыхании — через четыре нотки... Флейтиста потом примут в пионеры; но он все сбивается со слов торжественной клятвы, думая о своем, никак не попадает в ногу в общем строю.

Юрий Шиллер говорит, что в последнее время ощущает внутреннюю растерянность — и его кино тоже становится жестче. Быть свободным от времени — трудно. В самой последней картине «Игра в прятки» это очевидно уже по выбору материала: беспризорные, бездомные дети. Здесь тоже есть пионер, играющий на флейте; но здесь он гипсовый — скульптура на привокзальной площади, такая же безжизненная, как и другие образцы монументальной пропаганды. А на площади побираются бездомные собаки, и в проходящих мимо поездах колесят по всей стране дети-бродяги.

Многие из них в бегах уже по несколько лет. Кто-то из романтической тяги к путешествиям, кого-то отец сдал в детприемник за взятую без спроса конфету, кто-то сбежал из интерната, потому что *хочется увидеть хороших людей*... Может, и правда у рыженькой девочки «натура любит совершать круизы», но скорей всего в вольной жизни на колесах они ищут то, чего им недостает в

доме. Хотя бы того не всегда казенного внимания, которое им оказывают в отделениях милиции и приемниках-распределителях, где их встречают как старых знакомцев. А иные спасаются от дома родного.

Настойчивым мотивом Ю. Шиллер включает в фильм изображения монументов, чуть не впервые вводит в прямой текст дискуссии о перестройке, о Ельцине и Горбачеве (на фоне этих шумных и многолюдных уличных митингов дети еще более одиноки и бесприютны) и даже фрагмент послепутчевого выступления Президента: «Гэкачписты полагали, что народом можно манипулировать, как стадом. А страна уже не та...»

Не та, конечно. Но, увы, и та еще страна, в которой беспризорны люди-дети, неопределенна-неприкаянна их жизнь, жизнь на вечных перекладных. Образ тревожно-неустойчивого равновесия — несущиеся из никуда в никуда поезда, залы ожидания и места лишения свободы. В которых — даже такие маловатые.

Но все равно они поют. Они еще поют. И блатные песни, как та рано состарившаяся девочка, натура которой любит круизы. И потрясающую восточную песню, в которой непонятны слова и разрывает сердце крик души маленького узбека, аккомпанирующего себе ударами ладоней по деревянной табуретке в комнате с зарешеченными окнами. И русские народные песни — может быть, те же самые, что звучали в «Плясунах», и в «Лесной дороге», и в «Живы будем...»

Помните, как говорила чеховская Сонечка: «Я верую, дядя, верую глубоко, страстно»...

Уважаемые господа!

Высшие курсы сценаристов и режиссеров, преобразуемые ныне в Московскую высшую киношколу, обращаются к вам с просьбой о помощи.

Наше учебное заведение существует уже свыше 30 лет. Оно небольшое — здесь обучаются всего 50 человек. Но из его стен вышли такие известные мастера кинематографа и литературы, как Алесь Адамович, Илья Авербах, Андрей Битов, Фридрих Горенштейн, Юлий Гусман, Георгий Данелия, Иван Дыховичный, Рустам Ибрагимбеков, Леон Измайлов, Юрий Клепиков, Юрий Мамин, Владимир Маканин, Марк Розовский, Глеб Панфилов, Алексей Симонов.

В качестве дипломных и учебных работ на Высших курсах сценаристов и режиссеров были сделаны первые работы тогда еще только начинавших слушателей курсов Александра Аскольдова, Глеба Панфилова, Георгия Полонского, Резо Габриадзе, Рустама и Максуда Ибрагимбековых, Василия Ливанова, Карена Геворкяна и др.

Трудности, с которыми столкнулись курсы сегодня, заключаются в том, что мы никогда не имели собственной материальной базы и наши курсовые и дипломные работы снимались на студиях страны. Деньги на съемки давало Госкино. Сегодня, в условиях коммерциализации искусства, трагической разобщенности республик, полного безразличия многочисленных правительств к вопросу профессионального образования талантливой молодежи, нам приходится снимать практически на собственные средства. Однако средства наши крайне ограничены, мы не имеем пленки, техники, лабораторий, монтажных столов и многого другого, необходимого для производства фильмов. Под угрозой оказалось само будущее нашего кино!

Уважаемые господа! Мы нижайше просим вас стать спонсорами Высших курсов сценаристов и режиссеров (Московской высшей киношколы) и хотя бы частично помочь нам в решении наших проблем. Тем самым вы помогли бы не только нам, но и всей отечественной культуре!

Со своей стороны, мы гарантируем вам, что на всех наших фильмах, которые довольно часто показываются на различных международных фестивалях и конкурсах и становятся лауреатами, мы будем обязательно указывать ваше имя или название вашей фирмы, при чьей заинтересованной помощи эти фильмы были сняты.

Будущее отечественного кинематографа в ваших руках!

Если у вас возникнут какие-либо вопросы или предложения, мы всегда на связи.

Наш адрес: Россия, 123557, Москва, Б. Тишинский пер., 12
Телефон: 253-64-88
Факс: (095)-230-22-00 for Liudmila Golubkina
Рублевый счет: НФО 20108, р/сч. 364903 в Киевском отд. МИнб
For currency: Netherland, Dubbele Buurt 21 NMB Bank 1441
CT Purmerend 681977310, PRIVE-REKENING KVITKO V.
Bank fax: (02990)714191

Евгений Марголит

«Кто назовет братом...»

Так как же, в самом деле, увязать эти две фигуры — блистательного актера, своеобразного режиссера, любимца критики 60—70-х и министра культуры в последнем союзном правительстве, служившего постоянной мишенью прогрессистской прессы? Так же трудно, как 60-е увязать с нынешней эпохой. Да и что прикажете делать, если эпохи в отечественной истории сменяются едва ли не в директивном порядке — враз друг от друга отсекаясь, так что последующая давится предыдущей, как непрожеванным куском? Человек оказывается пересажен из эпохи в эпоху, даже не успев толком осознать, что с ним произошло. Он не поспевает за судорожным движением истории, лбом сталкиваясь с собой вчерашним, с недоумением взирая на окружающих.

И шепчутся дамы:
«Да это же просто другой человек!»
А я — тот же самый.

Не потому ли поклонники Николая Губенко так шпыняют министра культуры т. Губенко Н. Н., чьи прегрешения заключаются едва ли не исключительно в высказываниях («деяний»-то вроде ни у кого в этом правительстве не было заметно, и слава Богу! — не то придется вспомнить вовсю активного т. Павлова), что мучает их как раз поистине гамлетовский вопрос насчет связующей нити дней? Эту загадку разгадывают — как болячку расковыривают: губенковскую? свою собственную? И возникают версии одна похлеще другой: и к власти-то он всегда стремился, и интеллигенцию никогда не любил, или: испортился, Ленина сыграв (это похоже на тему «человека сглазили»). А кто по профессии «молодой рассерженный», те уже отважно заявляют, что и художник-то он был всегда так себе. И в глубине души — «правый».

Господи, да никогда не был он ни «левым», ни «правым»! Он всегда был — и остается — после-военным, самым послевоенным в этом поколении, которое замешано на ощущении без-домности, бес-приютности.

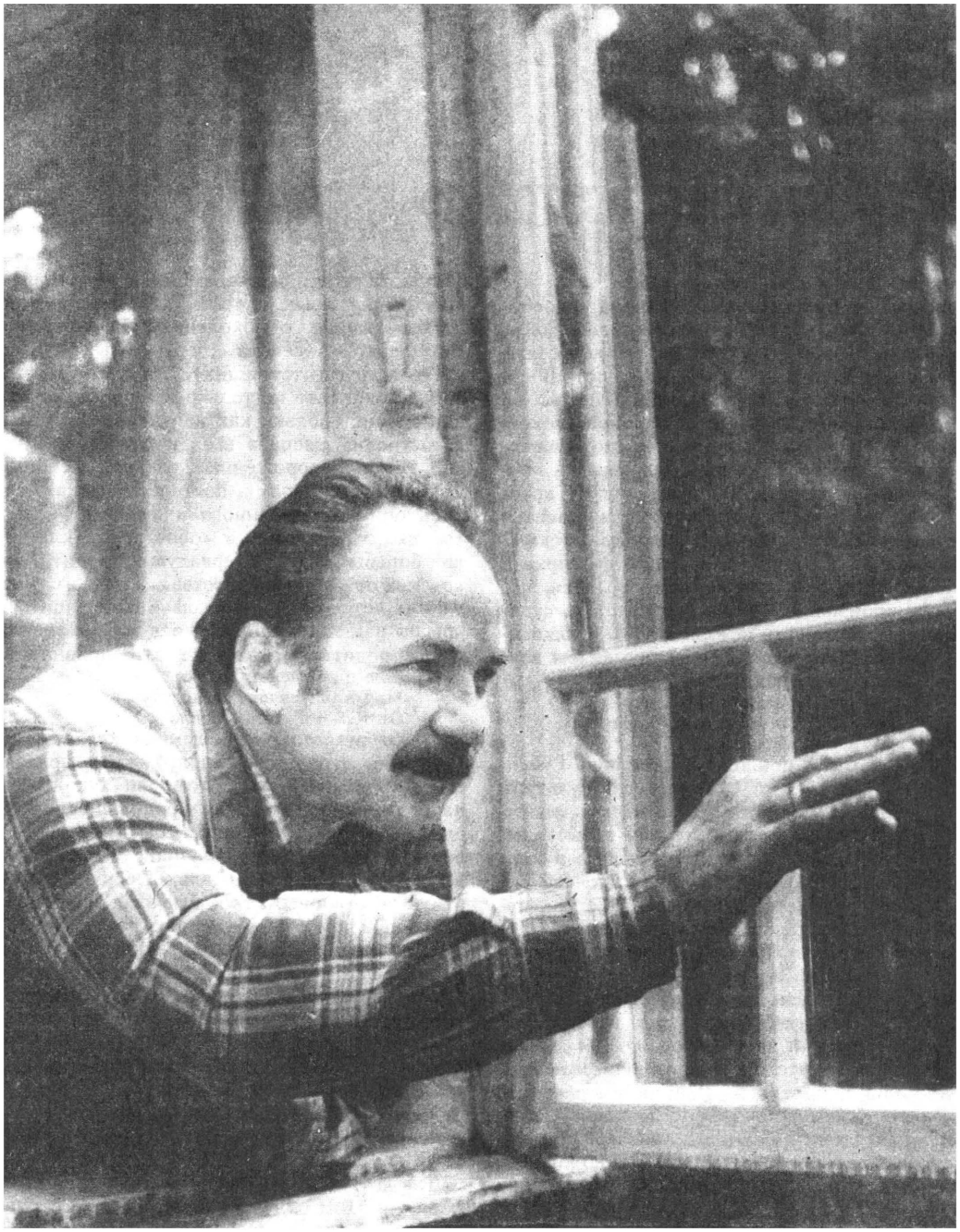
Пришедшие в мир с ощущением катастрофичности своего бытия, именно в этом нашли они общий язык с теми, кто был лет на десять старше, с поколением Тарковского, Евтушенко, Аксенова (беру самых далеко друг от друга отстоящих). Это там впервые война возникает не только и не столько как испытание, сколько как навязчивый кошмар катастрофы, распада всех и всяческих связей. И, как завороженные, следуя за своими детскими кошмарами, постепенно докапывались они до подлинного их истока — лет «великого перелома» и «обострения классовой борьбы». Так к «Зеркалу» приходит Тарковский от «Иванова детства». И там, в самых ранних детских снах уже начинает рушиться крыша над головой. Только в их поколении могли родиться страшные эти признания:

Еще с рождения вошло:
Мир в ощущении расколот.
От тела матери — тепло.
От рук отца — бездомный холод.

С этим ощущением долго жить нельзя, сил не хватит — не потому ли художники наши (именно художники), родившиеся между 29-м и 41-м, оказались самым недолговечным поколением: Шукшин, Тарковский, Шпаликов, Шепитько, Даль, Высоцкий, автор этих стихотворных строк Алексей Прасолов...

И вот в чем разница: «с рождения вошло» у Алексея Прасолова, 1930 года рождения. У людей, в войну родившихся, это чувство возникает еще до рождения. Такое впечатление, что в материнской утробе им, как в разрушенном доме, бомбой развороченном,— с этого, собственно, губенковский кинематограф и начинается в «Пришел солдат с фронта»: женщины и дети среди разрушенных домов — пепелищ. Посреди разрушенной Родины.

Так вот, Николай Губенко, 1941 года рождения, в этом ряду оказывается своего рода вариантом эталонным. За ним — даже младенческой памяти нет. Он приходит в этот мир как бы ниоткуда, «путешественником без багажа», и единственное, что ему принадлежит,— собственное тело. Вот уж, действительно, тело здесь именно то место, где



обитает душа, ибо больше ей обитать негде. Не отсюда ли то уникальное владение своим телом, прежде всего поразившее в юном Губенко первых его восторженных зрителей? Расщепленному, расколотому, в руинах лежащему, чужому изначально миру — не цельность ли тела единственная антитеза? И не отсюда ли та «мускульная радость», которую так точно отметил у молодого Губенко прозорливый Лев Аннинский?

И если рассматривать искусство шестидесятых как едва ли не первую в советской культуре школу рефлексии — начальную школу,— то и вправду Губенко с первых своих ролей — где-то в стороне, в этом времени не совсем «свой». Нет у него этого опыта. Тот же Лев Аннинский в качестве антитезы выставил Олега Табакова: «острослов», умничающий насмешник, задаватель каверзных вопросов, несомненно из «слюнтяев» и несомненно «прекраснодушный идеалист». Нет. Тут поколение постарше, «оттепельную» эпоху строившее и успевшее все же хоть в какой-то мере насытиться ее плодами. Думается, действительной антитезой мог бы быть Олег Даль, тогда же, когда и Губенко, пришедший, в общем-то, к «концу прекрасной эпохи», с первых же шагов в искусстве уязвленный не только несовершенством реальности, но и — идеала («У него лицо мальчика из Освенцима» — объяснил свой выбор Даля на роль Шута в «Короле Лире» Г. М. Козинцев: и здесь тень войны — человек, полнотой ощущения мира изначально обделенный и полноты этой взыскующий, полноты и цельности. То есть того самого, чем опять-таки с самых первых шагов в искусстве сполна, кажется, наделен Губенко. Он, наверное, единственный из актеров своего поколения, кого безо всяких усилий можно представить в наших классических фильмах 30-х годов на месте, скажем, Николая Боголюбова времен даже не «Великого гражданина», но «Окраины», где бессмертие солдата Кольки Кадкина есть, по большому счету, вовсе не воплощение бессмертия ленинских идей большевизма, но попросту неистребимости родовой жизни на ее элементарном биологическом уровне — жизни с запахом здорового мужского пота.

Потому все-таки самая удачная работа Губенко 60-х — Блюхер в картине «Пароль не нужен» — герой, слитый со своим конем, подобно мифологическому кентавру, или, точнее — фольклорному богатырю, для которого конь — это необходимый богатырский атрибут. Вот интересно: в «Директоре» Губенко играет роль, которая стала роковой для Евгения Урбанского: тот погиб на съемках первого варианта этой картины, которую создатели — Юрий Нагибин и Алексей Салтыков — замышляли как некое продолжение темы, заявленной столь успешно в их же «Председателе». Вот, может быть, первый актер, который открыл тему, так зазвучавшую потом у Шукшина: смятение, целиком охватывающее душу того, кто полагался образцом цельности — «простого человека»,— Урбанский. И что же в результате происходит в «губенковском» варианте? Первая серия, где, по идее, все это должно было быть сконцентрировано, попросту провисает, буксует, тормозит, рывками движется, но как дело доходит до второй, где сюжет закручен вокруг автопробега по пустыне, являя собой по сути чистый вестерн и Губенко седлает коня... то есть, простите, автомобиль, все чудесным образом меняется: герой оказывается в своей родной стихии.

Тут, очевидно, все дело в том, что «школой рефлексии» по преимуществу шестидесятых виделись из следующего десятилетия (а именно в эти годы, точнее — в начале 80-х, писал Аннинский свою книжку). Между тем у эпохи был и прямо противоположный полюс: коллективистский пафос. Пафос абсолютного растворения в целом, едва ли менее вдохновенный, чем в 20—30-е годы. Трое друзей из «Заставы Ильича» (традиционность этой троицы читается, заявлена, как воплощение преемственности мотива советского искусства, уже в первых кадрах пролога) — это три молекулы воздуха московских улиц, но Колька Фокин в исполнении Губенко — поистине дух этих улиц и дворов. Есть в картине пик пафоса, кульминация, находящаяся как раз в самой середине повествования,— первомайская демонстрация, празднество всеобщего единения, в те годы столь же официальное, сколь и личное для каждого без исключения. Всем хорошо в этой стихии, для всех она родная и близкая, но душа ее — все-таки Фокин. Он вездесущ, он дирижирует праздником, возникая сразу будто в нескольких местах. Если продолжать сравнение хуциевских героев с молекулами, то эти молекулы накануне открытия их строения и в отличие от центрального героя фильма — молекулы, смутно догадывающейся о сложности своего строения, — герой Губенко есть молекула, которая заражает окружающих святой верой в правильность тезиса о ее неделимости. То, что Сергей Журавлев ощущает как внутренний раздражитель, то есть вызревающее в нем личностное начало, побуждающее его остановиться, прервать это упоительное бро-

уновское движение в пестрой и тогда еще легкой московской толпе, Колька Фокин ощущает как нечто чисто внешнее по отношению к себе, чему он сопротивляется всеми силами неведомой ему самому души, пока что единой со всеми — одной на всех.

И, Бог ты мой, как же отчаянно сопротивляется душа эта неизбежному усложнению, как протестует против него! Даже в заглавие своего режиссерского дебюта, где впервые самое свое, самое наболевшее попробует он выплеснуть, Губенко сначала вынесет жизненный девиз Кольки Фокина: «Живи и радуйся» (рабочее название фильма «Пришел солдат с фронта). И в «Ангеле» А. Смирнова, где герои ведут яростный спор с комиссаром — интеллигентом, фанатиком и мучеником идеи, у Губенко аргумент совершенно в его духе: корова. Корова, которую купил этот бывший солдат, видимо, дезертир, везет теперь, захмелевший от счастья, домой и, подоив тут же на платформе неумело, всем молоко протягивает — нате, угощайтесь, братки! «Живи и радуйся».

И если деваться некуда и нужно сыграть мучительную борьбу с самим собой, Губенко 60-х «выдает» совершенно ослепительную эксцентриаду в «Последнем жулике» — картине скромной, как говорится, по результатам, но очень интересной как документ эпохи: интеллигентная идиллия на тему о наступающем коммунизме. Герой (конечно, единственная живая фигура среди манекенов — в фильме есть такой эпизод, нечаянная обмолвка) испытывает мучительное раздвоение личности, будучи этим самым «последним жуликом», что, в соответствии с избранным жанром, передано через клоунаду, где он (в белом) и его уголовный двойник, воплощение «пережитков» (разумеется, в черном), делают разнообразные умопомрачительные кульбиты, сражаясь друг с другом, пока «белый» не побеждает «черного» «полностью и окончательно». Причем оба соперничают не только в физической натренированности, но и в неотразимом обаянии...

Парадоксальная ситуация получается: те, кто этой вот «жаждой цельности» мучим, должны по идее во что бы то ни стало стремиться приобщиться к некоему целому, стать частью чего-то, в некий ряд стать,— а на самом-то деле все наоборот: большинство героев эпохи (и это на переломе от 60-х к 70-м становится ясно) так и тянет из ряда выпасть, выломиться, податься неведомо куда. Всякое свое настоящее положение они воспринимают как временное, любую предлагаемую им социальную роль наизнанку выворачивают, ерничают, скоморошничают, пародируют. Шукшинский «чудик» становится главным персонажем эпохи. А с другой стороны — неприкаянные интеллигенты, смешавшие явь и сон в своих полетах и осенних марафонах. И все ищут дом, нору, щель, чтоб забиться, зарыться, закатиться, остаться наедине с собой, чтоб не «доставали». В том-то и дело, что «щель», «нора» теперь становятся синонимом «дома» и антитезой «коллективу», «коллективному», средством, пусть и иллюзорным, спасения от непреложного требования быть «как все».

И кто же в это время одержим почти навязчивым стремлением во что бы то ни было при-общиться? — именно этот вот нерасчленимо цельный герой. Как раз для него «Дом» есть не что иное, как общежитие. И не какая-то вульгарная «общага», а именно обще-житие, где вне общности подлинной, истинной жизни — жития — нет. И быть не может.

Ибо цельность здесь совершенно особого рода. Та цельность, которую можно реализовать, лишь ощутив себя частью какой-то общности — более широкой, более полной.

Уж не есть ли Николай Губенко тот самый «новый человек», выведенный посредством естественных исторических условий (конечно, если отечественную историю в XX веке считать естественной)? В самом деле — он изначально не столько сын отца с матерью, продолжатель рода и т. д. и т. п., сколько — «дитя страны», дитя Державы, только ее мифы и получивший в наследство взамен семейных преданий.

Опять же оговорюсь: нет никаких оснований приписывать эту особенность одному Губенко — это в крови у всего поколения.

Спой ты мне про войну,
Про советскую страну.
Много стран на белом свете —
Я ручаюсь за одну.
Она меня на черный хлеб растила,
На горький хлеб, на трудные хлеба.
Ты одна, одна на всех, моя Россия,—
И надежда, и защита, и судьба —

спето было в середине 60-х Геннадием Шпаликовым, этим в некотором роде губенковским двойником, чьи строки Губенко не раз избирал как ключ к своим фильмам. Но там присутствует хоть детская — младенческая пусть даже — память о своем роде, а значит, и боль утраты его, и благодарность державе, усыновившей, заменившей род, и чувство долга перед страной. Ничего этого нет в случае Губенко: детдом тут оказывается едва ли не аналогом материнского чрева. Именно так — не отчий дом он заменяет, но — чрево, ибо в нем герой наш дозревает, доспевает, как недоношенный младенец в

опаре. И не утрату отчего дома переживает он, а утрату этого вот обще-жития. Тут как бы вторично переживается трагическая коллизия появления его героя на свет — вновь он оказывается выброшен одиноким в незнакомый, чужой мир.

Смотрите, тут же совершенно детдомовская система, иерархия ценностей, и комплексы все — тоже детдомовские. Выбор ролей, скажем. Почему с таким упоением играл молодой Губенко героев гражданской войны — то есть Героев? Не потому ли, что именно в детском коллективе столь значимо распределение ролей и столь велика ответственность за роль? И тогда — какая роль в этой иерархии вершинная, если не роль Ленина? Она означает признание заслуг, признание масштаба, места, занимаемого в коллективе, в данном со-обществе.

И совершенно то же происходит в отношении культурной традиции. По совершенно понятным причинам эта среда существует фактически вне любой культурной традиции, как вне любого родства. И так же, как примеряет на себя детдомовец любое гипотетическое, нафантазированное родство, примеряется и культурная традиция.

Что такое кинематограф Губенко, как не многократно разыгранный вариант обретения родства? Некая мистерия обретения родства? В мире его фильмов два полюса. На одном — хаос, нагромождение обломков. На другом... можно сказать: возводится дом. И в первой картине возводится, и в последней. Но Дом (а именно такова антитеза) в этом смысле едва ли не общее место в нашем кинематографе 70-х. И в этом смысле, может быть, самый близкий Губенко художник — Андрей Тарковский, так что откровенное цитирование «Сталкера» в первых кадрах «Запретной зоны» (зоны, заметьте) свидетельствует не столько о переимчивости, сколько о единстве мотива. Но у Губенко все же синонимом Дома (и здесь аналогов нет) является трапеза. Преломление хлеба как знак братства. Вот почему самый страшный грех у него, предел падения человеческого — не поделиться едой. А самый знак низости человека — его толщина. Как цедит «капельку» толстая бабища — героиня Гундаревой в «Подранках». Как в тех же «Подранках» толст жующий яблоко мальчишка, не желающий признать брата. И как точно играет в нем, уже взрослом, Александр Калягин это сознание тяжести совершенного в детстве греха, закармливая брата невиданными яствами. Но — опять же: келейная трапеза — не трапеза. Родство должно объединять всех, иначе оно мнимое. Так келейно пируют директор дома для престарелых с поварихои — той же Гундаревой в «И жизнь, и слезы, и любовь». Так пируют сильные мира сего во главе с Вячеславом Невинным (тоже толстяком) в «Запретной зоне»: на фоне общей беды.

То, что называют «переимчивостью» Губенко-режиссера, находя в его картинах цитаты то из одного, то из другого режиссера,— на самом деле может оказаться тем же преломлением хлеба — хлеба культуры. Язык любой культурной системы для него изначально чужой, и как раз потому не может ли стать любой язык — в принципе, в идеале — своим?

Иногда явственно на уровне драматургии фильма и иногда отступая вглубь, оказываясь неизменным сюжетом творческой биографии Губенко,— это обнаруживает себя попытка приобщения к той или иной традиции, примерка родства. По крайней мере один раз это дает результат удивительный. Я имею в виду «И жизнь, и слезы, и любовь», где через акт со-творчества происходит приобщение совершенно явное и наглядное к культурной традиции 20-х годов. Он не просто приглашает для съемок престарелых Федора Никитина и Сергея Мартинсона — худобедно те продолжали в 70-е время от времени сниматься в достаточно случайных ролях. Но Губенко берет их вместе с их глубинной темой, вместе с их опытом. Как за Мартинсоном в губенковском фильме стоит легендарный Хлестаков из спектакля Мейерхольда, так за Никитиным — мучимый немотой, невозможностью выговориться герой фильмов Эрмлера, «князь Мышкин 20-х годов» по фантастически емкому, на монографию тянущему определению Н. Зоркой.

(Губенко потом рассказывал — вроде с иронией добродушной, но не без гордости,— как Мартинсон кричал ему «Коля! С двумя режиссерами в жизни мне было так интересно работать: с Мейерхольдом и с вами!» Шутка — шуткой, старческое чудачество — чудачеством, но имена-таки оказываются рядом, в одном ряду.)

Пожалуй, среди разыгрываемых, вернее — проигрываемых Губенко вариантов обретения родства — этот попадает, что называется, «в десятку». Тут не столько Губенко узнает, находит себя в некоей культурной традиции, сколько, наоборот, некая традиция узнает-таки себя в Губенко.

В самом деле, обращение к традиции «деревенской» в «Пришел солдат с фронта» сегодня смотрится как старательное, даже трепетное, но все же воспроизведение канона, не более. Реальный материал тут словно

отмалчивается, не хочет отвечать на предлагаемый ему сюжет. Они существуют как бы отдельно друг от друга. С «Подранками» ситуация сложнее, но принцип тот же: несовпадение материала и сюжета как средства обработки этого материала. Однако, видимо, это несовпадение и породило гремучую смесь, взрыв которой и есть эффект «Подранков». Дело происходит в середине 70-х, когда отношения художника с окружающей действительностью обострены уже до предела. Поколение режиссеров 70-х — поколение Никиты Михалкова и Сергея Соловьева,— твердо усвоившее из 60-х, что кино призвано не столько отражать действительность, сколько фиксировать проявление в ней «духовности» (понятие для 60-х ключевое), как раз по этой причине отворачивается от повседневной реальности. Строки Пушкина отлично могли накладываться на кадры осенних московских улиц из «Заставы Ильича» — десятилетие спустя такой вариант уже невозможен. Единственным прибежищем «духовности» оказывается мир реалий Культуры. Можно сказать, что Губенко в «Подранках» следует, например, за Соловьевым, за его «Ста днями после детства», но это не объясняет главного в губенковской картине — «кровоточащей красоты», по выражению того же Льва Анненского. Искореженные войной детские судьбы и стройная классическая красота в принципе несовместимы. Истинно либо одно, либо другое. В принципе.

Что же истинно у Губенко?

И то, и другое.

Ибо не было — для него! — времени прекраснее, счастливее, чем это. Детдом в «Подранках» потому так безусловно прекрасен, потому что он — Дом. Детский дом — и значит, герой имеет там полное право быть ребенком. Дитятей. То, чего никогда более уже не будет ему дано.

То есть «Подранки» представляют собой результат, поражающий именно потому, что получен он против всяких правил. Если в «Зеркале» Тарковского живопись Возрождения, музыка Баха, Перселла, Перголези, Моцарта — то, что окружает героя с детства и составляет потому неотъемлемую часть этого мира, то у Губенко это же самое собрано по прямо противоположному принципу: то, чего лишены его герои в своем мире. Воплощение того, что у них отнято. И возвращено художником, чтобы восстановить ощущение полноты бытия.

То есть родства (или скажем так: «сроднения») с этой — «высокой» — культурой в «Подранках» не произошло. Тут та же острейшая боль от обделенности. Чисто сиротская боль. Заметьте — «Подранки» — это единственная картина Губенко, где финального единения, празднования братства так и не происходит. Попытка обретения родства терпит очевидный провал.

Не потому ли вслед за «Подранками» появляется «Из жизни отдыхающих» — как своего рода попытка примириться с существованием вне действительных связей с какой-бы то ни было культурной традицией? Портрет эпохи застоя как «эпохи застолья». Лучший, может быть, ее портрет. И лучшая, может быть, картина Губенко-режиссера.

Удивительный фильм! Невероятный! Такое сочетание беспощадно трезвого и одновременно нежного взгляда на свой мир, какое встречаем только у Феллини. Фильм, где автор пародирует все и вся — так, мимолетом, мимоходом, ненавязчиво и, в первую очередь, пафос всего своего творчества в целом. Именно так — иначе невозможно объяснить то, что «Из жизни отдыхающих» откровенно пародирует последующие работы Губенко. Этакий жанр опережающей пародии.

Прежде всего пародируется образ «островка духовности» — пространства «высокой» культуры. «Дворянское гнездо» (вспомните лагерь, скажем, в «Ста днях после детства» Сергея Соловьева, именуемый «лесной остров») превращается тут в третьеразрядный крымский санаторий в «мертвый сезон». Соответственно, герои изображают — в меру фантазии своей — утонченных представителей «высшего света». Тут же — поэтические туманы, которые являются торжеством искусства пиротехников киногруппы, накручивающей очередной вестерн из эпохи гражданской войны (весьма распространенный в ту эпоху жанр). «Поэзия» столь же искусственна, как и «светскость». И то и другое — притворство чистой воды. И того же пошиба. Квинтэссенция всего — натюрморты А. Княжинского, изысканно снимающего... общепитовскую посуду. Средний слой выдает себя за высший свет. Повар посольства выдает себя за дипломата (это Г. Бурков), провинциальный донжуан — за чеховского персонажа (это А. Солоницын), и все объединяются вокруг массовика-затейника — «культурника» Виктора (ну, разумеется, с ударением на «о» — Р. Быкова). Все изрекают невероятно банальные и глубокомысленные сентенции. И глядя фильм сейчас, видим, что старая дама, пишущая мемуары о Маяковском, и по внешности, и по интонациям — пародия на героиню Елены Фадеевой в «И жизнь, и слезы, и любовь». А ханжа и стерва Марго в блистательном исполне-

нии Марии Виноградовой — актрисы слишком поздно замеченной нашим кинематографом, загнавшим ее на дубляж,— так и сыплет гневными филиппиками насчет безнравственности западного кинематографа совершенно в духе текста незабвенного проекта Закона о борьбе с порнографией, одним из инициаторов коего стал автор фильма. Что ж тогда, скажите, делать с «культурником» Викто́ром? «Уж не пародия ли он?»...

И бродит по пространству фильма интеллигентный старичок с корзиной цветов и спрашивает всех: неведомо ли им, где тут останавливался Пушкин, проживал Чехов и ночевал Лев Толстой. Ищет и найти никак не может. Ибо никто из них в этом пространстве именно что — и не ночевал.

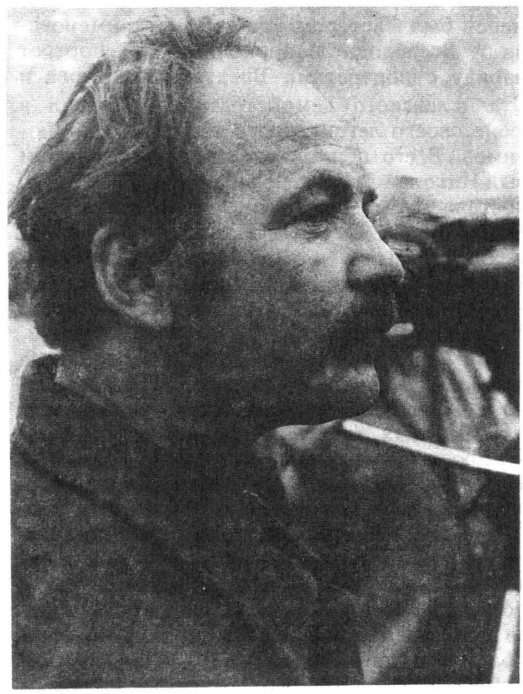
Невероятно остроумно составленный, увлекательнейший каталог претенциозных банальностей, где традиционное воплощение банальности — цыгане местной филармонии — оказывается прямо-таки символом подлинности и естественности, ибо они-то есть те, кто есть, и ни за кого другого себя не выдают. И выкладываются по-настоящему.

Подлинна, однако же, и элегическая интонация осенних крымских пейзажей — ибо природа может быть пусть невольным, но субъектом, а не объектом пародии. И подлинно — застолье. То самое, обнимающее и объединяющее всех, как взгляд «культурника» — точь-в-точь как у мастроянниевского Гвидо Ансельми: та же неподдельная нежность и печаль.

Ибо что, в конце концов, из того, что герои — такие? Они ли виновны в том? В меру возможностей, в меру способностей, в меру развития, но ведь они же и впрямь по-чеховски тоскуют о другой жизни. И пусть убожество обыденного их существования определяет образ этой «другой жизни», но ведь тянутся же они к ней взаправду. Не потому ли и награждает их автор на этот мизерный срок осуществившимся братством? И пусть не появлялся здесь и не мог появиться ни Пушкин, ни Лермонтов, ни Толстой — но ведь усадят же уставшего от безуспешных поисков старичка за стол, нальют сто грамм, вручат шашлык: угощайся, дорогой,— чего нет, того нет, а что есть — тем поделимся.

Так, может быть, попытаться прожить и этим — имеющимся в наличии? Братством по несчастью, по обделенности? И Бог с ними, с этими культурными традициями, коль все они, как это наглядно нам продемонстрировано, чистая химера?

Так откуда же тогда попадание в «десятку» в следующей губенковской картине — «И жизнь, и слезы, и любовь»? Не свидетельство ли это того, что Губенко все-таки к одной из традиций причастен? И если да — то к какой именно?



Ответ на этот вопрос дадут, быть может, имена двух основных учителей Губенко — Сергея Герасимова и Юрия Любимова. Первый учил актерскому мастерству, второй, очевидно, режиссерскому.

Что объясняет два этих столь несхожих имени — изощренного конформиста, «статского генерала от кино», и неистового бунтаря, сделавшего нонконформизм едва ли не своей второй профессией? Да вот как раз — одна и та же культурная традиция: «левое» советское искусство 20-х. Герасимов-режиссер, щедро использовавший учеников в своих фильмах, Губенко не снял ни разу — тот, конечно же, был из другого кинематографа. Но из другого кинематографа был и сам Герасимов-актер, одна из ярчайших «звезд», произведенных преуспевшей немало в этом деле Фабрикой эксцентрического актера — ФЭКС. «Реализму» там, как известно, не поклонялись, «органику» не жаловали. Победу торжествовало разъятие традиционных форм, которое могло бы просто ужаснуть, если бы не чисто мальчишеский азарт, с которым оно осуществлялось. Произведение искусства именовалось — «вещь», и его не творили, а «делали». «Творец» за-

менен был мастером. Мастером же именовали и Всеволода Мейерхольда, чей портрет наряду с портретами Брехта, Вахтангова и Станиславского демонстративно вывесил в фойе своего легендарного театра Юрий Любимов. В его первых спектаклях премьером был Николай Губенко, особенно в «Пугачеве», поставленном по пьесе, написанной для Мейерхольда Сергеем Есениным, и интермедиям, уже для Любимова написанным Николаем Эрдманом, лучшим, быть может, наряду с Маяковским, драматургом театра Мейерхольда.

Эта традиция, как известно, замешана на пафосе разрушения «старого». Неоднократно говорилось о новом мире, возводимом на обломках прежних традиций. Уточним: не просто на обломках, но — из обломков. И дерзкие мальчишки упоенно выкладывали из этих обломков головокружительные узоры, невиданные конструкции, представлявшиеся прообразом мира будущего. Как окончательно выяснилось теперь, обломки так и остались обломками. И ничего, кроме стремительно обветшавших времянок, возвести в конце концов не удалось.

Так не были ли это те самые обломки, видение которых преследует Николая Губенко в каждой его картине как навязчивый кошмар?

Макет «светлого будущего», составленный из разнообразных обломков, оказался, в конце концов, единственной реальностью, средой повседневного обитания. Выяснилось, что в макете мы и проживали. Принять эту реальность как единственную и безусловную поколение Губенко не могло. Однако никакого иного опыта у них (а собственно — почему «у них»? — у нас!) не было. И когда, смертельно устав от этой «макетной» культуры, «макетного» бытия, новое поколение бросилось лихорадочно возводить вместо времянки Дом, то строительным материалом могли стать и стали все те же обломки — и только они.

В нашем «авторском кинематографе» фильм оказывался прежде всего жестом — акцией, поступком; разворачивался он, строился, как правило, поверх фабулы, поверх словесного слоя, опровергая его, оказывался тем более изощренным, чем более был бессловесен, точнее — внесловесен. Ибо, при всей своей ритуальной вербальности, советская культура на самом деле знает только официальное слово и никакого иного знать не желает. В быту, в недоразвитой частной жизни господствует оно же — только вывороченное наизнанку. Попытка воспроизведения слова как элемента языка культуры сводится в конечном счете к звуковоспроизведению. Собственного живого слова у «макетной» советской культуры нет. Отсюда выразить себя самого, самовыразиться можно через жест, через мык, вскрик, всхлип[1]. В нашем кино практически невозможно представить себе фильм, где текстом можно было бы так упиваться, как, скажем, в «Маленьком большом человеке» или «Полете над гнездом кукушки». Потому, отвернувшись, отвратившись от реальности, художники 70-х вновь и вновь начинали выстраивать модели мира, для них приемлемого. Или так: моделировать условия, на которых можно принять эту реальность,— классический вариант советского кино.

Тут не в слове дело, а в интонации, с какой оно произнесено. Интонация выражает действительную суть того, что за словом стоит. Оторванное от интонации, оно просто ужасает плоскостью декларируемых сентенций. Не потому ли интервью с Губенко-министром, его высказывания невозможно читать: «...да это же вовсе другой человек...»

Впрочем, уже «Запретная зона» являет скорее жесткую авторскую программу действий, чем собственно художественное произведение, выстраиваемую не столько на основе реальности, сколько в пику, в противовес ей.

Общественная деятельность в таком случае оказывается прямым продолжением деятельности художественной, и Губенко-министр создает очередное свое художественное произведение из материала, для искусства решительно не подходящего. Вся драма Губенко последних лет, Губенко-министра, состоит в том, что он и здесь продолжал оставаться художником, художником и еще раз художником — со всеми комплексами, из которых складывается такая штука, как творческая индивидуальность. И велика ли тогда разница, что распадается — Дом ли, Союз: главное, что распадается целое. Целостность.

И коль скоро она существует для Губенко только как первозданная, то бишь нечленимая, то никакие объяснения насчет неизбежности распада не помогут. Все в нем как в художнике, именно как в художнике! — этой неизбежности сопротивляется. Вот почему с неудержимой силой тянет его назад — в лоно, в чрево.

[1] Не потому ли Губенко, не расстававшийся с гитарой, превосходно поющий в театре, после «Последнего жулика» по сути не спел ни одной песни в своих киноролях, а там, где пел,— пел либо без слов, как в «Ангеле», либо на английском (!), как в «Прошу слова».

Можно сказать, что Николай Губенко являет собой некий экстракт коллективистского пафоса 60-х. Он поистине «дитя страны» и притом вечное дитя, ибо держава прилагала все силы, чтоб ни в коем случае не дать своим чадам созреть. Быть может, один из самых точных портретов такого рода персонажей — именно губенковский Сергей Уваров из «Прошу слова», не столько муж, сколько еще одно дитя героини Инны Чуриковой — последнего воплощения рокового образа Матери-Родины.

Персонаж, не способный быть автором эпохи, томящийся в ожидании пришествия истинного Автора.

По-моему, самый исчерпывающий, самый потрясающий по трагическому драматизму сюжет в творчестве (подчеркиваю — именно в творчестве) Губенко — это его эпопея с Театром на Таганке. Художественный руководитель, который не ставит и не собирается ставить самостоятельно, но собирает труппу в ожидании возвращения ее создателя, отношения с которым в одном из интервью он определил так: «Мы были, как отец и сын». Предприятие столь же возвышенное, сколь и заведомо обреченное на провал: из осколков прошлого живой организм не составить. Ибо сказано было:

По несчастью или к счастью,
Истина проста:
Никогда не возвращайся
В прежние места.

Жанна Болотова:

«Мы всегда были очень одиноки»

Интервью ведет Андрей Титов

Фрунзенская набережная, дом № 46.

— Проходите, проходите. Чувствуете, мы вас рыбным супом встречаем. У нас везде книги, вот видите, еще под кроватью все забито. Я держала часть на даче, но после того, как нас обокрали, пришлось перевезти... Вор попался интеллигентный...

— Поймали?

— Да, оказалось, он 33 года провел в тюрьме, сейчас ему 54. Главное, обидно было, унес Монтеня, Толстого, Достоевского. Я его спрашиваю, зачем вы классику-то увели? А он мне отвечает: «А кто ж плохие книги покупать-то будет?» Вот такие сейчас воры. Ну, задавайте вопросы.

— Недалеко то время, когда ваше поколение потянет писать мемуары. Я думаю, у многих одна из первых глав будет посвящена ВГИКу шестидесятых. Вы вспоминаете это время как счастливое?

— Конечно. В первую очередь потому, что таких людей, с которыми мы тогда общались и которые были рядом, я больше вот так, вместе никогда не встречала. Были Шукшин, Тарковский, Кончаловский. Вася тогда жил в общежитии. Лида Федосеева пришла к нам на 3 курсе. Как раз во время нашей учебы Шукшин снимал «Живет такой парень». Лида Александрова, которая играет в этом фильме, тоже училась на нашем курсе. У нас были замечательные педагоги. Сергей Аполлинарьевич Герасимов умел создавать вокруг себя уникальный духовный микроклимат. Мы совершенно не чувствовали возрастной разницы. Потом у него была чудная манера, талант педагога — он умел делать вид, что каждый человек ему интересен. Я до сих пор не разобралась, что это — чисто педагогическое или просто естественное свойство его личности. Скорее второе, потому что он никогда не различал «своих» студентов и «чужих», ему было интересно с каждым. Причем я никогда не слышала, чтобы он рассказывал о себе, не было в нем и самолюбования, назидательности. Он защищал нас от мира, часто жестокого и беспощадного, стеной из великой русской литературы. Помните, по Блоку: «Пушкин, тайную свободу пели мы вослед тебе. Дай нам руку в непогоду...» Я считаю, что единственное, что может защитить человека сейчас от лавины агрессивных сведений — только великая литература.

— Не получилось так, что вы жили в каком-то романтическом мире и были изолированы от внешних идеологических, нравственных влияний?

— Да, конечно, еще и потому, что Гераси-

мов был совершенно убежден в правоте страны, что ли, ее курса. Был уверен, что идет развитие, пусть с какими-то издержками, трагедиями, считал, что это болезнь роста. И в чем-то был прав, я думаю. Вообще, наше поколение в гораздо большей степени явилось наследником предыдущего, чем сегодняшние молодые. Мы все-таки дети 41-го года. В пять лет испытать Победу и все, что с этим связано... При всех тяготах, это был огромный подъем, эмоциональный и духовный. И слова «партия», «коммунист» для многих из нас навсегда связаны со словом «Победа», и я никогда не смогу принять и согласиться с той глумливой интонацией, которой пропитаны сегодня многие публикации в прессе, многие выступления по телевидению. Я ненавижу предательство и никогда не смогу простить его ни по отношению к себе и своим близким, ни по отношению к стране, Родине. А что касается разных переоценок, то с нашим поколением не раз это было. Конечно, все мы очень разные, тот же Андрон Кончаловский, который уже тогда все видел реально и хотел быть гражданином мира, не ограничивая себя пределами одной страны, хотя я уверена, что лучшие свои фильмы он сделал здесь. Нам до последнего казалось, что даже при существующей модели общество может выйти к каким-то разумным формам, экономическим, культурным, сохранив свои идеалы. Я не знаю марксизма, но мне кажется, что его идеалы мало чем отличаются от христианских, предположим. И если христианство не изменило мир к лучшему за два тысячелетия, то у нас было только 70 лет.

— Может, теория и хороша, но как с ней примирить практическую сторону дела?

— Ну да. Вот у меня настольная книга «Рассуждения господина Жерома де Куаньяра», где он пишет, что можно устроить хорошую жизнь, если только убрать, допустим, 200 тысяч человек, которые мешают. Этот вариант, конечно, неприемлем в любом случае, ради любой идеи. Но у каждого из нас своя история. Мое сознание, например, очень сильно определила история нашей семьи. Через год после моего рождения, в 42-м году, в блокаду погибла мамина сестра Галя. Бабушка просто обезумела от горя, представьте себе, дочке 19 лет, только что поступила в институт, отличница... Для своей бабушки я просто была соломинкой, за которую она ухватилась и которая помогла ей выжить. Или папа. При обороне Москвы его ранило так тяжело, что на праздновании 35- или 40-летия Победы в этой деревне, Акулово, на обелиске он увидел свою фамилию. Его уже считали мертвым. Второй раз, тоже очень тяжело, папу ранило при форсировании Днепра, в 43-м. Из 600 человек его подразделения после недели боев осталось в живых 11. Они все получили Героя. Эти события будут определять мою жизнь. Так же я буду любить военные песни, которые любили мои родители. И здесь меня уже не исправишь, даже если за это будут сажать.

— Мне кажется, в этой привязанности ничего страшного нет.

— Ну это вы сейчас так говорите, а через пять лет неизвестно, что будет. Может так повернуться... Вот объясните мне вы, демократически настроенный молодой человек, почему мы должны вернуть Германии военные трофеи?

— У войны свои законы, и я тоже не понимаю, почему нужно отдавать оплаченное кровью миллионов. А что, уже просят?

— Мне звонит Александр Любимов из «Взгляда» и говорит, что они снимают сейчас фильм для Германии, в котором обсуждается проблема возвращения на родину военных трофеев, и нужно интервью с Губенко. Самое трогательное, что это происходит 9 мая. Так что дети победителей хлопочут, как бы отдать бедной Германии трофейное имущество.

— За валюту многое можно купить...

— Вы знаете, сейчас я понимаю, что в стране, где главным идеалом становятся деньги, я никогда не буду счастлива. Хотя вполне допускаю, что среди людей нашего поколения очень многие нормально адаптируются в таком обществе. Вот свежий пример. Приехал Юрий Петрович Любимов и приехал в первый раз Войнович. Мы собрались у Любимова, были Можаев, Шнитке, Окуджава. И Войнович с Любимовым и Катей, его женой, завели длинный разговор о том, где надо купить билеты, чтобы было на 20 рублей дешевле, в какой карточке что нужно писать, чтобы меньше заплатить налог, о том, что компьютеры нужно покупать в дороге, на Тайване, что там дешевле. Во Франции он стоит столько-то и так далее, и так далее. Мы с Ирой, женой Шнитке, сидели-сидели, слушали, потом вышли. К нам подошел Булат, мы переглянулись так... Эта сцена на меня сильно подействовала. Люди, которые бóльшую часть жизни прожили в России, занимались русской культурой, за 5—10 лет так изменились. Может быть, я не права, но мне нравилось в нашей стране то, что деньги в ней мало что значили. В нашей юности не принято

было преувеличивать или подчеркивать свое благосостояние. Например, Карен Хачатурян, из очень благополучной семьи, был чрезвычайно деликатный, свой «оппель» он оставлял за три километра от института и шел пешком. Всегда был очень скромно одет. По тем меркам наша семья тоже считалась благополучной, но меня никогда особенно не одевали в детстве, и так я как-то и привыкла. Помню, у нас была девочка, родители которой жили в Германии, так она каждый день переодевалась. И однажды, это уже был верх пижонства по нашим понятиям, она пришла в меховой юбке. Из тигра. И тут уж наша добрейшая Тамара Федоровна Макарова вынуждена была сделать ей замечание.

— Про общежитие ВГИКа вашего времени уже давно ходят легенды. Может быть, потому что многие стали «звездами», поднялись высоко. А тогда все жили вместе, были молоды...

— Я была там всего два раза. Первый раз на дне рождения мне стало просто страшно. Теперь я, конечно, понимаю, что трезвому человеку в такой компании находиться нельзя. Надо было либо пить со всеми, либо уходить. Но нужно сказать, что меня никогда не привлекал «богемный» образ жизни.

— То есть богемным образом жизни во ВГИКе считалась хорошая пьянка.

— Ну да, ребята, знаете, собрались, в общем — дети. Это казалось шикарным. Все читали Ремарка, Хемингуэя, как раз вышел его двухтомник. Все смотрели «Касабланку» с Ингрид Бергман и Хамфри Богартом. И в общем, так надо было, чтобы быть взрослым, чтобы быть любимым. И вот, на этом дне рождения моей подружки Ларисы Лужиной все сразу выпили, закурили, дым коромыслом. И это было такое непривлекательное зрелище, что, конечно, я сидела просто в ужасе. А поздно ехать домой я боялась и осталась у девочек ночевать. Губенко вошел в комнату и высказал мне все, что он думает. О своем омерзении к богатым, которые презирают бедных, показывают, что они как бы выше, а на самом деле нет. В общем, все, все. Это была ссора на три года жизни. Мы больше не разговаривали. Когда куда-то шли всем курсом, нас вместе не приглашали. И таким образом я оказалась даже вне жизни курса.

— А Николай Николаевич уже тогда был в центре всех событий?

— У него очень деятельный характер, он обязательно должен во всем участвовать. Может, детдомовское воспитание «виновато».

Во всяком случае, это его большое преимущество и его же беда. Коля не может безучастно сидеть, когда где-то что-то не ладится, ему кажется, что он обязательно должен вмешаться, наладить. А так как в этом мире наладить мало что можно, это всегда будет приводить его к жуткому противоречию с людьми, с обществом. На курсе его уважали, несмотря на то (а может, благодаря тому), что он все время совершал какие-то резкие движения. Дрался, бил кого-то, его все время вызывали на комсомольские собрания. Было несколько критических ситуаций, когда дело доходило до исключения из института. Коля, конечно, был очень невыдержанный.

— И как же вам понравился такой хулиган?

— Да, в ссоре мы были до самого «последнего звонка». Уже он мне очень нравился, и я была влюблена. Все мы были тогда влюблены, жизнь текла бурная, как бывает у всех и всегда в 18 лет. Были трагедии, несчастная любовь. У Коли было много приключений, о которых я знала,— ведь на одном курсе учились. И я, честно говоря, не могла поверить, что буду в этом длинном списке 18-й. Я боролась, и мне было дико, что я не могу преодолеть в себе этого ужасного тяготения. Но несмотря на то, что у меня на первом курсе тоже был роман, который не удался, моя сибирская жизнестойкость помогла, и мир для меня не кончился с этой юношеской любовью. Она естественно перешла в другую, которая и оказалась очень счастливой. На этом «последнем звонке» я са-

ма подошла к Коле и сказала, что было бы глупо так расставаться, не помирившись. Коля это понял совершенно однозначно, повел меня в общежитие, запер свою комнату на ключ и решил, что раз мы уже помирились, то это дело нужно скрепить. И когда я ему объяснила, что это не одно и то же и ничего не вышло, то он очень удивился. Мы расстались друзьями. И хотя через год мы были уже вместе, но все-таки я часто думаю, что если бы тогда это случилось, я бы испытала какое-то чувство неловкости, стыда, что могло бы стать преградой между нами. А тут я год шла на этот костер, который совершенно уничтожил мою семейную жизнь. У меня был очень хороший муж, художник.

— И с тех пор, как признавался в своем интервью Николай Николаевич, вы чуть не поссорились только один раз, когда решался вопрос о новом назначении.

— Нет, конечно, семейная жизнь никогда не бывает совершенно безоблачной, но я считаю (тьфу, тьфу, тьфу), что мы с Колей — идеальная пара. Когда мы соединились, мы настолько читали одно, любили всегда одно, одних и тех же людей, что в конце концов сложилось так, что вот дайте мне сценарий, я прочту и скажу, понравится он Коле или нет. Это и к людям относится. Если я люблю какого-то человека, я уверена, что и Коля с ним тоже поладит. И наоборот.

— Так что при желании вы могли бы его замещать на посту министра культуры.

— Нет, нет! На посту министра — нет! У меня нет этого адского терпения, работоспособности. С моим характером нельзя быть министром. Если мне не понравится какой-то человек, я не стану с ним встречаться, работать. У Коли — по-другому, нравится не нравится, но если для дела он нужен — все. Вот, например, Любимов. Есть множество людей, режиссеров, которых Коля обожает, а работать будет все равно с Любимовым, потому что он профессионал. И так же в министерстве. Он ни одного человека не уволил, пока не познакомился с ним лично, пока не поговорил о нем буквально со всеми. И только от одного человека он сразу же отказался, потому что о нем не было ни одного не то что положительного, но даже нейтрального отзыва.

— Как вы считаете, а сам Губенко подходил для этой работы?

— Вы знаете, когда приехал министр культуры Франции, о котором сами французы очень хорошо отзываются, помню, в нашей беседе я пришла к такому выводу, что даже очень хороший министр не может французскую культуру ни ухудшить, ни улучшить. Эта страна культурна и так по своему экономическому, идеологическому и бытовому состоянию. У нас же, хоть поставьте человека семи пядей во лбу, умницу, образованнейшего, экономически грамотного — что можно сделать, если элементарно нет денег?

— Но были какие-то достижения за время его работы?

— Достижение, я считаю, одно — он смог как-то изменить статус министра, сделать открытыми двери кабинетов. Хотя это тоже не его заслуга, времена переменились. Мы очень быстро привыкли к хорошему. Вспомните Демичева. Сколько я ни была на различных заседаниях и приемах, никогда не слышала его голоса. Он только важно сидел с этими своими промытыми и уложенными волосами, вставал и уходил. Вот что такое был министр. Чем уж он там занимался? Но в чем парадокс сегодняшнего времени — при всеобщем развале в союзном правительстве, в общем, собрались порядочные люди. Допустим, Щербаков. Он, практик, строил КамАЗ начиная с палаток и колышков в земле. Он знает, что такое капиталовложения, как их распределить, как собрать, чего ожидать через 10 лет. Это мозги, работающие практически. Это не теоретик, который занимается построениями на бумаге. Помните, в «Войне и мире» Кутузов и все эти генералы немецкие с их замечательной диспозицией. Коля был в восторге от Щербакова. Он всегда приходил к нему на помощь как старший и опытный товарищ. Что означало, например, подписать у Рыжкова повышение зарплаты библиотекарям? Это практически невозможно. У управляющего делами на столе лежала полуметровая стопа бумаг. Каждое письмо кладется вниз. Накладывается и залеживается. Коля это понял, а может, тот же Володя Щербаков ему подсказал, и стал нужную подпись доставать окольными путями. Для чего Коля ходил на все эти заседания? Он Рыжкова в уголок и тут же дает ему подписать. И аппарат рыжковский, эти ребята, которые не подпускали к нему в приемную, стали уже Рыжкова ограждать от Коли. Действительно, их можно понять — там вагоны стоят, шахтеры бастуют, вопросы как бы более насущные, а 20 или 30 миллионов уже ушли библиотекарям.

— Но вы уже как-то разобрались в этой системе?

— Чтобы разобраться, нужен срок, хотя бы тот, какой Коля там просидел. В последнее время, конечно, ему было намного

легче. Но не мне. Почему, например, я была против его назначения — потому что все эти годы у меня не было мужа. Коля целиком отдается работе, и когда мы работали в кино, это позволяло большую часть времени проводить вместе. Когда же он ушел работать в театр, то с 9-ти до 9-ти он был ежедневно в театре, без выходных, без праздников, если играл спектакль, значит до 11-ти. В министерстве: в 8 уезжал, в 10 (если не было вечернего мероприятия) приезжал. Виделись мы с ним, если шли куда-то вместе: концерт, театр, прием. Даже дома или на отдыхе я чувствовала, что мыслями он не со мной, голова продолжает работать, в уме перерабатывая горы бумаг. В каждой — крик о помощи, пожар. А между тем это были самые тяжелые годы моей жизни. Смерть папы. Рухнула каменная стена между мной и миром. С трудом выкарабкиваюсь из-под обломков. Тяжело больна мама. Несколько лет лежит совершенно беспомощная. И вот как раз сейчас я оказалась совершенно одна. Конечно, я могла взять машину, поехать на вернисаж, на прием, в театр, на концерт...

Но мне, Онегин, пышность эта...
Постылой жизни мишура...
...Что в них, сейчас отдать я рада
Всю эту ветошь маскарада,
Весь этот дым, и шум, и чад
За полку книг...

Но, конечно, были интересные встречи с людьми, с которыми в обычной, так сказать, жизни мы никогда, возможно, не встретились бы, не поговорили. Например, шесть часов с Ростроповичем. Очень интересно. Но иногда ощущения от общения с нашими мастерами культуры неприятные. Встречаются люди не нашего отношения к жизни, их близко лучше не знать. А бывает человек-праздник: Миша Лавровский, Башмет Юра, Наташа Гутман.

— Но зачем же все-таки Губенко согласился на такую работу?

— С одной стороны, это бесценный жизненный опыт, который ему был интересен как художнику. Потом многие, не только он, в это необыкновенное время почувствовали себя призванными. Обратная сторона — идите сюда, я вам покажу. Вот видите, горы, мешки бумаг, завалы кругом. Моя мечта — собрать все эти бумаги, когда они уже будут не нужны, и устроить костер во дворе. Восемь часов скучнейшей для человека такого склада, как он, бумажной работы. Только его адская самодисциплина... Помимо всего прочего, это гигантская ответственность. Кроме ответственности... я вам скажу еще одну вещь. В этой стране еще никогда никому не сказали «спасибо». То есть мертвым, может быть, Дмитрию Донскому там... Живому, ушедшему с поста,— никогда. Ведь Коля ровно через месяц, когда столкнулся с этой стеной бумаг, готов был уйти, но — характер... Он понял сразу, что все плохо, денег на культуру нет и главное — ситуация в стране...

— У него были какие-то планы, конкретные цели?

— У него было три мечты — реконструкция и реставрация библиотеки имени Ленина, консерватории и коллекции музыкальных инструментов, которые сейчас находятся в жутких условиях, в подвале. Это наше национальное достояние. Еще он мечтал сделать музей современного искусства. Говорил — хотя бы одно что-то сделать, чтобы уйти с чем-то сделанным. Под музей современного искусства очень бы подошли бывшие провиантские склады. Красивый получился бы комплекс — Дом художника на Крымской, а напротив музей современного искусства. Но там гараж Минобороны, какой-то кабель, который очень трудно и дорого перекладывать. Придется искать что-то другое. В общем, на каждый вопрос находилось огромное количество препятствий.

— А что помешало отдать библиотеку Шнеерсона хасидам?

— Если одним словом, то мировой опыт. Представьте себе, что в Вашингтонскую библиотеку, где хранится архив донских казаков, приехали четыре чубатых молодца в штанах с лампасами и устроили в кабинете директора демонстрацию и голодовку с требованием срочно отдать им архив. После чего вопрос обсуждается в Конгрессе и архив самолетом летит в станицу Вешенскую. Я думаю, скорее это закончилось бы для них минут через пять в полицейском участке. Во-первых, никто просто так ничего не отдает, как бы это в музей ни попало. Ни Британия, которая в свое время вывезла в свои музеи весь мир. Ни французы. Наполеон ведь очень много вывез из Италии, Египта, Греции, и все это стоит в музеях Парижа. Я понимаю, что это звучит цинично в качестве аргументов, но вот еще такой факт. В свое время рукописями хасидов очень интересовался большой друг нашей страны Арманд Хаммер. Он просто так ничем не интересовался. По предварительным оценкам, библиотека Шнеерсона стоит порядка 120 миллионов долларов. И Хасбулатов, который подписал какие-то бумаги на выдачу библиотеки, мог попасть в плохую историю. Помните, в «Огоньке» была серия статей о

том, как неграмотные «вожди» продавали ценности из Эрмитажа. Коля говорил Хасбулатову: «Вы возьмите, почитайте, то же самое через десять лет будут писать про вас».

Так что мы были свидетелями точно рассчитанной операции. Пользуясь неразберихой в стране и хаосом в правительстве, нас в очередной раз пытались облапошить.

А вот интересно, почему не требуют из Ленинской библиотеки прижизненное издание Данте. Да мало ли что! А нам сам Бог велел отправиться за гигантской коллекцией Фаберже, которую вывез в 20—30-е годы Хаммер, оставив единицы работ мастеров фирмы в Эрмитаже. В газетах пишут: «Губенко должен отдать то, что ему не принадлежит». Коля отвечает: «Губенко не может отдать то, что ему не принадлежит». Это был замечательный повод для отставки. Потому что передача означала бы полный развал и некомпетентность нашего правительства в области культуры.

Мы не так богаты, чтобы позволять себе терять то немногое, что есть. Те же трофеи. Не странно ли, что немцы, такие аккуратные и педантичные, когда речь идет об их собственности, сохранили ничтожную часть сокровищ, которые вывезли от нас, мы же с нашим беспорядком и хаосом в собственных делах сохранили все, что вывезли от них. И это мы тоже должны отдать? Когда люди умеют сохранять и преумножать свое достояние, они достойны своей истории. Когда они готовы все разрушить — они тоже достойны своей истории.

— Вы довольно быстро продвинулись в правительственные сферы и вынуждены теперь вращаться, что называется, в «высших кругах». Вы растеряли своих прежних друзей?

— Мы всегда были очень одиноки. Мы расположены к людям и любим в основном тех, с кем работаем. Это специфика нашей профессии. Наша работа настолько поглощает и вытесняет из жизни все... В работе Коля очень требователен, он может выйти на площадку и с воспалением легких, стоять под дождем и так далее. Такого же отказа от себя он требует от людей, которые его окружают. Те, кто так к работе не относится, не остаются рядом с ним ни на секунду. Так что близкими нам людьми становятся единомышленники, соратники. Коля обожает своего оператора Александра Княжинского, художника Юру Кладиенко, очень любит Элика Караваева, оператора, художника Сашу Толкачева. В театре это — Давид Боровский. Конечно, удачи очень сближают, неудачи — наоборот. Возьмите уж самый дружный тандем Михалкова с Адабашьяном. Много лет у нас с Колей была большая любовь к Шукшину. Сразу и навсегда. Когда Коля после окончания ВГИКа задумал писать свой первый сценарий, он сразу пошел к Шукшину. Я боялась долгое время с ним знакомиться, потому что знала, что я не в его вкусе даже чисто внешне, и потом я боялась нарушить то равновесие, те хорошие отношения, которые у них сложились с Колей еще с общежития. Но когда мы познакомились, он принял меня как бы в приложение к Коле. С Лидой мы, конечно, очень разные, но я видела ее счастливой — это замечательное зрелище. Она чувствовала в нас эту большую любовь к ним, звонила, мы каждый день по сорок минут говорили. Шукшин ведь был очень одиноким. В сущности, в те годы единственное, что ему было нужно,— это тишина и письменный стол, так он был полон замыслов. Мы были вместе в самые тяжелые моменты. На все худсоветы обязательно ходили, особенно когда становилось известно, что фильм хотят закрыть. Но дружбой я это не могу назвать, это была просто огромная любовь с нашей стороны, которая ими принималась. Когда он умер, это место не занял никто.

— Как вы думаете, какие перспективы у вас в связи с последними событиями?

— Я очень подавлена. Мне настолько не нравится то, что происходит, что даже жить не хочется в этой стране. Мне, которая всегда была такой патриоткой и, честно говоря, осуждала людей, которые уезжали.

— Собираетесь?

— Нет, это невозможно. Я нигде жить не смогу, но и здесь трудно. Причины тут, конечно, не бытовые, если так сложится, я смогу жить на хлебе и воде. Больше всего мне не нравится чувство ненависти и агрессивность, пропитавшие наше общество. Будь моя воля, если немножко отойти от демократии, я бы запретила агрессивность, месть, ненависть — все, что может сделать больно кому-то. Уважение к человеку — единственное лекарство и спасение. Иначе... Ведь правда, что Югославия — только цветочки...

А. Пятигорский

Философия одного переулка

Он прислал мне эту книгу в марте 1989 года с надписью: «Мой дорогой! Не знаю, доставит ли это удовольствие тебе. Но мне уже доставляет удовольствие послать тебе это. Саша». Насколько щедрым был этот подарок, я осознал сразу, как только перевернул последнюю страницу. Мой горячо любимый прошлый (со времени его отъезда из Москвы прошло полтора десятка лет без переписки и тем более личных контактов) друг прекрасно знал, что, будучи человеком совершенно иного, нефилософского склада, я едва ли способен уловить и одну десятую содержащегося в его сочинении смысла; что я не узнаю встречающихся в книге общих знакомых, так как открывались они нам разными сторонами своей натуры; что удовольствие — это не то слово, которым я описал бы свое состояние по прочтении Сашиного текста. Но я оценил его щедрость и постараюсь отплатить ему тем же, хотя и рискую угодить перстом в небо.

Итак, о чем эта книга, полная смутных переживаний и не вполне вразумительных для непосвященного диалогов и рассуждений? Она о самом главном — о спасении души в условиях, когда, казалось бы, все — Государство, Система, История — вознамерились стереть человека в пыль, превратить его в тварь дрожащую, в мусор, в материал для переплавки. Она — о пути человека к самому себе, а затем к Нему, открывающемуся в себе, о познании себя как части мирового «Я», да простит мне Саша это банальное и, возможно, неверное резюме его вдохновенного повествования. Она о том, как мучительно прекрасен или прекрасно мучителен этот путь и как еще более мучительны старания найти адекватный способ его выражения.

Поэтому хочется предупредить будущего широкого читателя книги: он потерпит полное фиаско или испытает раздражение на себя, на автора, на философию вообще, если попытается воспринимать это произведение как назидание, или систематическое изложение философской доктрины, или автобиографические заметки особого рода. Автор работает в совершенно ином жанре — в жанре метафизического намека, и уже дело самого читателя, что западет ему в душу: какой-то один эпизод, фраза, сентенция или парадокс, может быть, отдельное слово, наконец, но одно можно сказать с гарантией — это запавшее будет работать на спасение души.

Мой многолетний опыт общения с Сашей — сначала в одном институте (Востоковедения АН СССР), затем в одном подъезде (моя кухня располагалась двумя этажами ниже его, запечатленной в главе «На моей кухне 1966-го»), потом эпизодический, с многомесячными перерывами, наконец, только в снах и воспоминаниях, вплоть до подаренной судьбой встречи в Лондоне в мае 1989 года — свидетельствует о том, что именно вскользь оброненное им в ходе на первый взгляд необязательного трепа вдруг обретает свойства мощного ориентира для твоего поведения или думанья. Не знаю, помнит ли он, так хорошо воспроизводящий словесную ткань прошлого, этот разговор, но сказанное им тогда во многом и на долгие годы определило мое отношение к событиям и своему месту в них. «Старик,— сказал он как-то,— добро сильнее зла потому, что у них разные задачи: зло хочет непременно искоренить добро, а добру надо всего лишь сохраниться». Думаю, что этот афоризм мог бы достойно украсить стены десятков тысяч московских, ленинградских и иных российских кухонь, сыгравших роль бастионов в отпущенный на нашу долю период не имеющий конца и начала войны человеков с бесами.

Спасались по-разному. Одним оборонительным оружием стала гитара, другим — поэзия или живопись, третьим — философия. «Мы вынуждены философствовать, чтобы сохраниться в этих условиях, хотя бы внутренне»,— говорит один из персонажей Пятигорского — Геня. А чтобы понять, что для физического самосохранения на Руси этот способ никогда не был особенно надежным, достаточно вспомнить слова Николая I, обращенные к офицерам Измайловского полка: «Господа, займитесь службою, а не философией: я философов терпеть не могу, я всех философов в чахотку вгоню».

В 1974 году, следуя заветам императора, КГБ вознамерился извести всех философов с буддистским или индуистским уклоном, и Пятигорский был вынужден покинуть страну. Друзья уходили — одни в никуда, другие в князья, третьи — за бугор, что по тем временам тоже означало в никуда. Без Пятигорского Москва стала существенно неполной. Среди прочих достоинств не могу не упомянуть его чудного дара исповедника, его способности заинтересованного сочувственного слушания, его внимательного взгляда одним умным всепонимающим глазом (второй так устроен, что смотрит в сторону и в вечность). Можно было не встречаться с Сашей месяцами, но само знание, что за пять копеек на метро ты в состоянии оказаться у него и всегда быть желанным гостем, собеседником, пациентом, помогало жить и согревало душу.

Чувствуя, что могу быть заподозрен в излишнем пафосе (а это всего лишь перевод с языка

рецензирования на язык любви), хочу закончить это маленькое преди(после?)словие шуточным гимном, когда-то написанным по случаю Сашиного дня рождения:

Он **беспартийный,**
Он **одноглазый,**
Он **двоеженный,**
Он **троедетный,**
*Он тридцати***четырех***летний,*
Он **Пятигорский!**

С тех пор поменялись и женность, и детность, и летность, но хотелось бы, чтобы одно качество — пятигорскость оставалось в нем неизменным, чтобы его путь восхождения на вершины собственного горнего духа радовал нас своей неотступностью и красотой.

Леонид Седов

Два разговора в Курилке Ленинской библиотеки

Сказать, что я потерял Нику из виду было бы грубой неточностью ибо, как об этом уже упоминалось, мне так и не пришлось его увидеть в моем и его детстве. Но я знал и помнил его, хотя что-то глухо закрылось над его именем и обстоятельствами, когда наша семья переехала на другой конец Москвы. Потом — война, эвакуация и возвращение. Возвращение не только в Москву, но почти в прежнюю мою эйкумену, то есть совсем поблизости — на Арбат. Это случилось в конце 1944 года. С Геней, как уже говорилось, я встретился в 1946-м. Он тогда рассказал мне о гибели Роберта, и о жизни Ники в Испании и Бельгии. Кроме того, он сообщил мне, что Ардатовские — или большая их часть — не были в эвакуации и как жили, так и живут на Обыденском и предложил мне их навестить. Но я отказался, не помню почему. Возможно, оттого, что новые друзья, музыка и борьба с отвращением к сдаче экзаменов заполняли всю жизнь.

Следующая встреча произошла в начале 1949 года на антресолях старого здания Ленинской библиотеки, в знаменитой «курилке». Он немедленно сообщил мне, что любая философия, *по содержанию* связанная с реальной жизнью, им категорически отвергается, как *ненастоящая*. Я, конечно, этого понять не мог, ибо тогда я все еще исходил из наивной немецко-русской предпосылки, что все *может* (или *должно*) быть понято. Геня объяснил мне свой подход к философии примерно так.

Истина — если у тебя ее нет — всегда исходит от *другого, чужого*. А если она у тебя есть, то ты сам себе чужой. Любая «своя» истина — личная, семейная, профессиональная, национальная, классовая и так далее — всегда жульничество, совершаемое в личных или общих интересах. Я слушал с большим удовольствием, ибо видел в этом способ хоть на время забыть о моих собственных весьма крупных неприятностях, обещавших стать еще крупнее в ближайшем же будущем. И тут Геня внезапно, по ассоциации, вспомнил, как в 1937-м они с Никой ходили на лекцию под названием «Советская молодежь в борьбе с кулаками и вредителями». В лекции говорилось, между прочим, как один «верующий кулак с обрезом» два года скрывался от НКВД и как комсомолец, заведующий избой-читальней, выследил его на свой страх и риск и застрелил из берданки. Заключая этот эпизод, лектор сказал о кулаке: «И не помог ему его ангел-хранитель». Вернувшись с лекции, Ника спросил дедушку, во всех ли случаях жизни помогает Ангел-Хранитель. Тимофей Алексеевич довольно долго думал, а потом объяснил, что Ангел-Хранитель помогает только твоей душе, а если и телу, то только ради души: «Он тебе — не свой, не брат. Он свой твоей душе, а тебе самому — чужой. Сатана, так куда больше свой!» В ту ночь они вместе с Геней ночевали на полу в передней. Ника долго не мог заснуть, а потом радостно сообщил Гене, что теперь, наконец, все, кажется, понял: «Ну да, Ангел-Хранитель — это твой «чужой». У каждого есть такой чужой. Я думаю, что он живет в «пятом измерении» (очевидно, «четвертое измерение» Ника оставил про запас, для случаев вроде дома архитектора Мельникова в Кривоарбатском переулке, а в «пятом» предвосхитил шутку Булгакова, либо оказался конгениален последнему). И тот, кто своим усилием в это пятое измерение проникает, тому — нечего бояться, ибо его Ангел — с ним. И если кто туда прорвется хоть на секунду, то

Седов Леонид Александрович — ведущий научный сотрудник Центра изучения общественного мнения, занимается историей Юго-Восточной Азии и общими культурологическими проблемами. В «Искусстве кино» печатается впервые.

Главы из книги, впервые изданной в 1989 году в Лондоне.

даже если это будет под дулом пистолета или берданки, он останется невредим. «И я думаю,— закончил свое объяснение Геня,— что истина — тоже в пятом. Моя философия есть развитие Никиной».

— Вы, ребята, чудовищно не знаете литературы,— неожиданно вмешался в разговор Андрей Дмитриев, один из умнейших людей не только в Ленинской Курилке (что и само по себе — немало), но и во всей тогдашней Москве.— Ангел-Хранитель — это форма сознания да и истина — тоже».

Он потащил нас с Геней на галерею и там заявил, что Россия вступает в совершенно новую полосу своего существования не только материального, но и духовного. И еще, что появляются совсем новые люди, вырастает новый тип «прагматической личности», проницательный, холодный и неумолимый, и что таким, как мы, останется незаметно раствориться либо превратиться в говно. На что Геня тут же возразил, что пусть он лучше будет говном, но растворяться категорически не желает. Но Андрей, за которым почти всегда оставалось последнее слово,— сказал, что духовные условия жизни будут таковы, что выбора не будет и что *за нас решат,* кому во что превратиться. И даже не люди решат, а сами эти условия.

Когда Андрей отошел, привлеченный ведшейся по соседству беседой о течениях во фрейдизме, Геня снова вернулся к рассказу о Нике. «Двор — это первоначальная ячейка московского общества 20-х, 30-х и даже 40-х годов. До двадцатых годов дворов в таком именно социальном качестве не было, и скоро их снова не будет. Были дворы художников, дворы графоманов, дворы насильников и хулиганов. Были, конечно, и такие, то есть безличные, дворы,— но о таких я не говорю. Твой двор был — философский, что, конечно, никак не означало, что ваши ребята были — или потом стали — философами. Но у некоторых из них (из нас?) была *одаренность отвлечения* от своей (и чужой) жизни, впрочем, часто свойственная детям вообще. Потом эта одаренность обычно уменьшается, оставаясь только у *прирожденных* философов, то есть у тех, кто, даже проклиная эту свою способность, все равно ничего не могут с ней поделать. Однажды Ника сказал дедушке (я, конечно, тоже присутствовал), что он заметил на улице *дьякона.* Ты только вообрази, не «увидел», а «заметил»! Да откуда он взял, что это был именно дьякон? Но тут внезапно опять возникший Андрей «перехватил мяч» и сообщил нам, что в истории есть периоды, когда религия, «чтобы сохраниться в условиях абсолютного господства атеистического режима, должна преобразоваться в философию». На это Геня решительно возразил, что это *мы сами* — а не религия — вынуждены философствовать, чтобы сохраниться в этих условиях, хотя бы *внутренне.* Он еще рассказал, как Владыка[1], часто ночевавший у Ардатовских, услышав о «замеченном дьяконе», смеялся чуть не до слез и вспомнил о своем давнишнем (он был тогда студентом-медиком) разговоре с отцом Павлом. Он спросил отца Павла, существует ли, по его мнению, *особое* религиозное мышление? Отец Павел ответил, что «всякое мышление, даже из религии не исходящее и мыслящее *о чем угодно,* при известной последовательности ходов *становится* религиозным, *доходит* до религии. Но что это еще не означает Благодати. «Так вот,— заключил Владыка в похвалу Нике,— ты хорошо сделал, что заметил дьякона. Постарайся сохранить способность *замечать* дьяконов, ибо боюсь, что очень скоро она станет такой же редкостью, как сами дьяконы. Но не останавливайся на этом, мысли дальше, и тогда, мысля, ты сможешь *дойти* до Силы, которая сама — *не отмечена* и перед которой наша *простая* Судьба — бессильна. Но это — далекая возможность храбреца и счастливца, а пока — мысли. Нет ничего страшнее, чем мыслить сейчас».

«Ну, а что же Ника?» — допытывался я. Геня сказал, что Ника очень обрадовался словам Владыки и даже попытался дать ему понять, что он, Ника, кажется, понял, наконец, что страх смерти (или — Судьбы, если она грозит смертью) страшнее всего, но что еще страшнее — точное мышление в момент, когда испытываешь страх смерти.

«В известном смысле я полагаю,— комментировал Геня им же самим пересказанный разговор,— тот вечер с Владыкой явился для нас уроком Феноменологии Страха, хотя, по-видимому, присутствующие там лица были страху чужды или почти чужды... собственно говоря, только так и возможна феноменология чего бы то ни было!»

Еще он рассказал о вещах, мне до того времени совершенно неизвестных: что отец Ники тоже ждал ареста, и Ника об этом знал; что Анатолий в это же время, и там

[1] Владыка тогда скрывался по знакомым, опасаясь четвертого ареста и неминуемого расстрела. Я учился в университете вместе с его сыном, который впоследствии стал выдающимся специалистом по научному атеизму.

же, у Ардатовских, обдумывал план самоубийства, который и привел в исполнение, частично, через несколько дней после посещения Владыки (его едва удалось откачать, и в течение четырех лет после этого он очень тяжело болел и оттого, вероятно, не попал на фронт и не был убит); что дедушка стал очень худым и слабым и что сам Ника заболел (к великому удивлению врачей — во второй раз!) скарлатиной и долго не поправлялся.

Интерлюдия — ноябрь 1974 года

«На самом деле, это исключительно важно — кто приехал *к кому*,— говорил Ника, пока мы шли по огромному подземному переходу Бирмингамского вокзала.— Я и сам не знаю, что бы мог тебе сказать, если бы приехал в Москву. Спрашивал бы, наверное, обо всем, что забыл. Но ведь я ничего не забыл! А вот когда ты ко мне приехал сюда, то я могу спросить про то, чего никогда не знал — я ведь и тебя-то, собственно, не знал».

Потом мы долго сидели в привокзальном баре, и Ника рассказал мне, как в конце своего студенчества в Бельгии, в конце 1940-х, стал собирать «Коллекцию сведений» о людях из Москвы, которые жили *вне времени*, и оттого время в них *оставалось*. Оседало на «гранях» их сознания, так сказать: «Они были слишком молоды, чтобы быть убитыми в тридцатые, и чуть моложе призывного возраста 41—42-го. То есть в этом смысле время было милостиво к ним. Геня писал мне об этих людях почти регулярно и самым «левым» на свете образом. Он сам к ним принадлежал. Да и Роберт, я бы сказал, тоже стал бы таким, если бы не одно его роковое качество. Он — природный отличник, оттого-то он и рванулся на войну — к смерти, а когда ожил, то рванулся в другую сторону и... совсем пропал во времени».

Тогда-то Ника и спросил меня об Андрее, которого, разумеется, никогда в глаза не видал, но о котором многое узнал из Гениных писем. (И оттуда же — обо мне и моих разговорах с Андреем.) Я же по совершенно мне непонятной причине, когда всех других дел было по горло — и едва как четыре месяца после моего отъезда из Москвы,— стал по памяти записывать мои и Генины разговоры с Андреем. И так, сидя в Сомертоне (Оксфордшир), я написал страниц двадцать. От того все, что я тогда рассказывал Нике об Андрее, оказалось как бы пересказом этих страниц. И, как всякий пересказ самого себя, было неинтересно. Ника сказал: «Андрей, если я его правильно понимаю, все время пытался предсказывать будущее, но будущее все время оказывалось тем странно усовершенствованным прошлым, которое его, Андрея, хватало за горло и душило». «Не совсем так,— возразил я,— не надо преувеличивать его манию преследования. Конечно, он жутко боялся допросов и лагерей, но навряд ли больше, чем я или кто другой. Этим я просто хочу сказать, что даже если бы он и не боялся, то думал бы, в основном, таким же образом. Значит, и мании-то у него настоящей не было». «Однако,— продолжал недоумевать Ника,— почему же тогда все, о чем он говорил, было направлено *к теме гибели?*»

На этом наш с Никой диалог — или, моя экспозиция этого диалога — обрывается, ибо я решил сам переизложить то, что уже, хотя и по-другому, излагал раньше.

Гибель в словах и мыслях разных людей имеет совершенно разный смысл. Отождествлять свою собственную гибель с гибелью цивилизации, общества или поколения — это уже мания величия, а не преследования. А манией величия Андрей никогда не страдал. Напротив, он был человек исключительно скромный и себя, скорее, недооценивающий. Я думаю, что ключ к пониманию ситуации Андрея, да и моей собственной тоже, надо искать в другом. И этим другим были разговоры *на другую тему* — разговоры о разных вещах *вообще*, но всегда *с невысказанным возвращением* к тому, что происходит сейчас и здесь с говорящим, и тем или теми, кто его слушает.

Я не всегда был в состоянии уловить не только о чем шла речь в этих разговорах, но и о том, *с кем и что* происходило. Вместе с тем, я ясно видел, что никто не собирался ничего скрывать. Просто налицо было желание возбудить в собеседнике, а порою и в самом себе подозрение, что *это* может случиться именно с ним (со мной, с тобой!), если уже не случилось.

Сначала Ника, будучи человеком «почти западным» — ведь он покинул Москву за тридцать шесть лет до этой нашей встречи,— не верил *всему этому*. Он говорил, что все это — пустые намеки. Но потом он признал, что начинает видеть здесь «известный

смысл», хотя и «не очень ясный». Я же, когда наконец решился на такой разговор, решился и на то, чтобы признаться, что дело здесь не в объективности или ясности смысла, а в его *безусловной отрицательности:* личный страх, мой милый друг, — вот о чем здесь идет речь!

То, что преследовало Андрея всю его небогатую внешними событиями жизнь и чего никогда не было в причудливой жизни Додика (Давида Ланге), в самом Нике оставалось на «кромке сознания» («осадком выпадая в рефлексию», — сказал бы Мераб Мамардашвили). Мы оба с ним — люди судьбы. Оттого я и решился на разговор о страхе.

Паралич страха

Паралич страха — это когда все причины и предпосылки страха остаются, но страх, как реальное чувство, перестает существовать. Этому тоже есть свои причины[2].

Начал, как обычно, я: «Сохраняемое ощущение предвоенного времени годы висело передо мной, словно в воздухе...»— «Оно было той рамкой,— сказал Ника,— без которой ни одна картина нашего детства просто не могла бы существовать. Вынь ее из рамки — не останется ничего, кроме чистого, бессодержательного *страдания*». «Согласен,— сказал я,— но пустые рамки — это то, что мы вешаем на стены своей памяти. Когда я в ноябре 1944-го вернулся из эвакуации в Москву, то нашел одни рамки, хотя долго притворялся, что вижу в них картинки. Так можно прожить почти всю жизнь. Роберт стал гением такой жизни еще задолго до того, как картинки исчезли из рамок. Ему не было и четырнадцати лет, когда он начал любоваться пустыми рамками и учить меня, как это делать. Он всегда повторял: «Подумай как ты будешь вспоминать об этом мгновении жизни через пятнадцать лет, когда от него уже ни пепла, ни дыма не останется!» Он в конечном счете был человеком эстетики, наш Роберт. А другие рванулись в будущее без прошлого, туда, где не будет места *осознанному* (а значит — *нечистому*) страданию[3]. Страна понаделала из них импотентных карьеристов и безработных профессиональных распутников».

Такова была преамбула. Но — продолжаю об Андрее. В отличие от мальчиков с нашего двора, у него не было паралича страха. Он постоянно боялся. Выражаясь несколько *буддистически*[4], я бы сказал, что его страх имел вполне реальное основание и сам являлся *причиной* его, Андрея, собственной *концепции понимания*. Он говорил: «Чтобы выжить, а потом — свидетельствовать, надо до такой степени *вжиться* в эпоху и людей, чтобы различие между ними и тобою стало бы почти неощутимым. Необходимо не только понять объективные резоны, *заставляющие* палача пытать свою жертву, но и его субъективные состояния, *позволяющие* ему это делать. А работает палач не на себя, а на эпоху, на того нового человека, который уже приходит». Мне было тяжело и страшно все это слушать, но в то же время — жутко интересно! Сейчас я думаю, что и мой «интерес» к этому был симптомом «паралича страха». Вместе с тем — и сейчас, когда я думаю об этом, как и тогда, в Курилке,— в сознании присутствует мысль об *объективности времени*. Мысль смутная и нечистая, но иногда хотя бы позволяющая «психически отдохнуть», так сказать: есть о чем порассуждать, не перенося на себя.

Процесс чего-либо всегда интересовал Андрея больше, чем причина и следствие. Так, он однажды (году в 1957-м) мне сказал: «Ты знаешь, отчего французские экзистенциалисты, все почти, такие плохие философы? Оттого, что они слишком *ясно* видят невыносимость существования (причина) и неизбежность выбора (следствие). Мысль, что их самих кто-нибудь убьет еще до того, как они успеют об этом подумать, ими не анализируется. В этом есть какое-то «философское якобинство», соединенное с удивительной поверхностностью. *Выбор* у них полностью оторван от судьбы, а мышление о прошлом — от их настоящего. Русский философ, если взять его как «тип мышления», прямо противоположен экзистенциалисту *по типу своей ошибки*. Русский философ непрерывно анализирует прошлое, но делает это с таким чувством, как будто он (и его друзья) натворил

[2] Это определение было дано Андреем во время его спора с полковником Петренко об обстоятельствах, связанных с концом войны.

[3] Осознанное страдание — нечисто, потому что оно (в этом контексте) осознанно эмпирически, а эмпирическое сознание нечисто по определению.

[4] То есть таким образом, каким мог бы выразиться человек, думающий, что он знает Буддизм.

в этом прошлом что-то ужасное и ожидает за это не менее ужасной кары в настоящем или ближайшем будущем. А если этот обобщенный русский философ еще и «религиозный», то сама эта кара мыслится им не иначе, как коллективная («Ох, уж *нам* за это достанется!» или «Плохо нам *с тобой* придется!»). Божий промысел мыслится им в терминах «массового производства». Может быть, именно за такое «соборное» мышление нас и ебут в массовом порядке, а? Но хуже всего, когда русский философ пытается перейти от прошлого к будущему, то есть пытается разобраться в «субъективной каше» настоящего. Тут он сразу становится прагматиком и социальным активистом. Ты ему: «Да разберись хоть немного, что к чему». А он тебе вдруг: «Сейчас действовать надо, а не думать». «Да ты же — философ! — начинаешь ты его уговаривать.— Кто ж *думать*-то будет?» Ну, а он тогда с полной уверенностью: «*Они* будут, а *мы* — *у них* учиться!» Возьми «веховцев» — какие чудные, талантливые были люди, а в коллективное совершенствование тоже все-таки верили. Отчего? Да оттого, что Россию они видели всегда как бы в двух коллективных манифестациях: снизу — темная народная стихия; сверху — испорченное, больное «общество». Но это же методологический абсурд!» «А что,— спросил я Андрея,— если этот абсурд и был реальностью?» — «Да он и *стал* реальностью! — почти закричал Андрей.— Потому что *никто не думал, как он об этом думает*. Сам я боюсь будущего, но я *знаю*, что мой страх не есть мышление, а есть (не как следствие, а сам по себе есть) отсутствие мышления о том, что происходит в настоящем, и прежде всего — во мне самом как я *сейчас* есть». [...]

Предел регрессии

В конце 1965 года среди друзей Гени распространился слух, по своей сенсационности оставляющий далеко позади космические полеты, кубинский кризис, децентрализацию промышленности и устранение от власти последнего главы государства: Геня, вечно ночевавший по теткам или под столом у Ардатовских,— *получил квартиру*. То есть не квартиру и даже не комнату в коммунальной квартире, а... каморку («Чулан в Черкизове, без окна и с холодной уборной на соседнем дворе», — мягко шутил Додик).

К тому времени, Ленинская Курилка — как социальный институт и место философствования — уже прекратила свое существование так же стихийно, как возникла в середине сороковых. А не произошло ли то же самое и с нашим Двором и Переулком? Философия последнего была возможна только в обстановке неощущения и невыражения страха, который *там был*, присутствовал за спинами присутствующих, так сказать. Философия Ленинской Курилки была порождена Параличом Страха и его (паралича) прекращением. Но уже в начале шестидесятых реальность страха стала фикцией. В особенности — для младших представителей нашего поколения («Ваши дети», называл их дедушка), которые (как и мы сами) начали жить в *своих* квартирах. А у себя — не пофилософствуешь! Происходила «атомизация бытовой метафизики» (по определению Андрея).

Но так или иначе, а я получил персональное и письменное приглашение от Гени (впервые в жизни!) на как бы новоселье. После этого удивляться было уже нечему. Темный чулан в Черкизове оказался великолепной однокомнатной кооперативной квартирой. Тетки — Эстер и Ольга Соломоновны — умерли почти в один день и дали (до своей смерти, конечно) ему три тысячи.

На кухне, за новым круглым столом, уже сидели Додик, полковник Сергей Аристархович Петренко и легендарные братья Кутейщиковы, Иван и Гордей («близнецы с Фрунзенской набережной» — называли их у нас во дворе). Во времена моего детства братья славились силой в драке, хитростью и распущенностью (домработницы пугали ими родителей).

«Смотри, Гордюша, кто пришел! — орал Иван, обнимая меня удушающей медвежьей хваткой,— да ведь это же — то самое еврейское косое дитя с Саймоновского, завернутое в три одеяла».

Петренко сосредоточенно открывал принесенный им коньяк «Енисели», а Додик разливал портвейн «Южнобережный» — Гене и себе, по маленькой рюмочке, ибо оба они не пили (Геня — никогда, а Додик — после больницы).

«Ну, Санек,— начал Гордей,— как живется, как думается?» «Ты опять все забыл, чему я тебя учил,— не дав мне ответить, вмешался Геня,— ведь если живется, то — не думается. Делать две эти вещи одновременно — невозможно!» «Это не имеет никакого отношения к новоселью,— возразил Иван.— Между прочим, Геня, ты — единственное

известное мне лицо еврейского происхождения, начисто лишенное того, что именуется еврейским юмором. Ты даже и попыток не делаешь. И опять же, между прочим, не забавно ли, что когда бы мы в юности ни беседовали о нас самих, то никогда *не пили*. Питье пришло позже, во время войны, когда мы выпрыгнули из наших кроваток на Саймоновском прямо во фронтовые теплушки. Тогда мы и стали материться и пить, чтобы *стать*!» «Скажи лучше — чтобы *перестать*,— поправил его Геня.— Не столько, чтобы стать ими, сколько чтобы перестать быть *собой*. Для этого имеется множество широкоизвестных способов».

«Я слышал об одном способе остаться самим собой,— сказал Петренко,— это — умереть. Вот сейчас, когда Иван Кириллович упомянул теплушки, мне тут же вспомнился тот вагон проклятый, где я в последний раз видел вашего Роберта. Знали бы вы только, как Генрих Натаниилович из меня все про него вытягивал — почище следователя Смерша! Но имейте в виду, я — не философ, и не знаток человеческих характеров. Так вот, я там собрал несколько молодых офицеров, ну, и как раз в разгаре нашего бивуачного застолья, так сказать, майор Кораблев под каким-то предлогом вызывает меня в коридор и спрашивает, каково мое общее, так сказать, впечатление. Я говорю: «Господи, о чем вы меня спрашиваете? На Сэвиансе же *лица нет*, а оно у него раньше было!» А Кораблев ко мне нагнулся и, жестко почти, прошептал: «Сережа, он же — уникум! Он *своего* лица больше иметь не хочет, так что ему остается либо чужое на себя напялить, либо так, без лица, и умереть...»

«Но почему бы вам с Кораблевым прямо ему, Роберту, тогда и не сказать: слушай ты, идиот хуев, молокосос ебаный, уебывайся отсюда назад, в казарму, и жди общего для всех предписанья!» — раздраженно перебил полковника Гордей. Петренко вертел в руках рюмку и нерешительно, словно раздумывая, начал так: «Я не совсем понимаю, чего бы я этим достиг. Ведь дело уже было сделано, некоторым образом...»— «То есть это безусловно имело бы смысл, верни вы ему лицо, да?» — вмешался Геня.

Петренко оставил рюмку в покое и продолжал: «Позвольте мне говорить о том, что *было* и что *я тогда* думал и говорил, а не о том, что я *мог бы* подумать или сказать об этом сейчас. Лицо Роберт потерял, безусловно, еще до той выпивки в вагоне. Он потому туда и явился, что его уже потерял. Он с матерью и отцом не захотел проститься, потому что его потерял. Кораблев тогда сказал: «Дурак идет навстречу своей дурацкой судьбе». А я подумал, что это не так. Роберт скорее *уходил* от своей судьбы. А дальше — погибнет он или выживет — неважно, ибо он будет уже в каком-то другом, мне неизвестном *качестве*.

Да и вообще, милые мои друзья, откуда вы взяли, что он бы меня стал слушать? Меня, по-моему, вообще никто никогда не слушал. Когда я приказывал, то мой приказ выполняли (или — не выполняли), когда просил, исполняли просьбу или отказывали в ней. Но слушать! Я так думаю, что сейчас впервые в жизни меня кто-то *слушает*».

Наступило несколько неудобное молчание. Додик выпил свою рюмочку портвейна и сказал: «Голубчик Сергей Аристархович, так это же *немота* наша не дает нам слушать! Мы ведь только и можем, что *высказываться*, то есть высказывать *себя*. Вообще же мы — немы. Слушание уже есть отвлечение от себя и включение себя в *другое*, в то, что в отношение тебя, здесь и сейчас, есть *объективность*, будь то Бог, собеседник или кто бы то ни было».

Петренко ушел. Иван допил «Енисели» и сказал: «А, Санек, полковник-то наш удержался на черте все-таки! Ни тебе блядской русской трогательности, ни тебе дешевого еврейского обыгрывания словечек. Хотя, впрочем, если ты *меня* спросишь, то сам феномен русско-еврейского сочетания представляется мне чем-то вроде «балерины-машинистки»: руки печатают, а ноги под столом играют. Печатает она, конечно, с ошибками. А знакомые вздыхают: такая, говорят, способная женщина, а что делает! Да ничего! Обе нации — равновшивые! Чуткий полковник, а?»

«Мое дело замечать, а не выносить суждения,— ответил за меня Геня.— Все, что ты хотел сказать, это то, что Сергей Аристархович *воздержался от регрессии*. Но регрессия все равно здесь, с нами. Твое последнее сравнение само есть ее *симптом:* мы удачно реагируем словами вместо того, чтобы *созерцать случай* в случае. Русские, евреи, немцы, американцы, все это — случайные точки в пустом пространстве нашего собственного *недуманья*. И только мы начинаем это пространство наполнять, то заполняем его *собой, своим*. Объекты мышления уже не мыслятся нами, как *его*, мышления, случаи. И само мышление превращается в *поиск себя в другом и...* прекращается. Его больше нет. Да и

нас самих больше нет — ведь мы себя уже выразили как что-то чужое и я бы позволил себе добавить — чрезвычайно важное».

На моей кухне 1966-го

«Андрей,— начал я,— а ведь тебе очень хочется считать, что за всем этим — тем, что и не перескажешь,— стоит что-то *одно,* неопределенное, но фундаментальное и что всякий раз когда мы падаем, то об него-то и разбиваем носы». «Милые вы мои,— тоненьким голоском вскричал Додик,— не когда вниз падаем, а когда вверх подпрыгиваем и разбиваем макушку о потолок, тщеславно полагая, что там — наш предел!»

Андрей был «поздний», и все было позади. Страх за жизнь молчал почти во всех нас, но не в нем. Вступил Геня.

Геня. Итак, мы — в третьем периоде философствования. Первый прошел во дворе, второй — в Ленинской Курилке, третий проходит на кухне (почти у каждого — своей). Третий себя уже почти исчерпал, едва начавшись, а отчего? От предельного приближения к *теме,* я бы сказал. В первом периоде темой были мы сами. Но, слава Богу, мы оказались чуть-чуть стары для походов по дальнему Подмосковью, не говоря уже об альпинизме. Подумать только: каких-то жалких три-четыре года, а какая разница! Думая сейчас о нас в конце тридцатых, я вижу не нас самих, а наши как бы еще при жизни «выделенные» астральные тела.

Я. Не выделенные, а выдавленные неосознанным нами давлением жизни!

Андрей. Да вы с ума сошли! Впрочем, тогда меня с вами не было. Я вот только думаю: хватит ли вас еще лет на десять?

Я. О Господи, ты это же самое говорил пятнадцать лет назад в Курилке. У тебя, как и у Гени,— привычка отождествлять жизнь с разговором о ней. А если серьезно, «хватит ли нас еще лет на десять» — *на что?*

Андрей. На жизнь. На что еще? Теперь ведь нас никто не собирается убивать?

Додик. Голубчики вы мои, простите мне эту дерзость, но из-за этой только что упомянутой Геней разницы в возрасте вы опоздали не только на турпоходы и теннис, но и на... понимание *индивидуальной* смерти. Я сам несколько раз умирал от сердечных припадков, усугубленных всякого рода излишествами. Мои подруги умирали от дурно сделанных абортов и белокровия. Не презирайте нас или, вернее, презирайте нас, но уступите нам одно наше право и преимущество — умирать *персонально*! Ваше детство было настолько пронизано идеей *коллективной* смерти, что когда человек стрелялся из-за несчастной любви, как мой двоюродный дядя Левит, то вокруг шептались, что это — неспроста. А мой сосед, генерал-майор Сидорец, однажды вполне серьезно высказался в том духе, что-де если его не расстреляют, то он будет жить вечно.

Андрей. Но это же — почти гениально!

Додик. Ничего гениального. Просто результат поверхностного наблюдения теперь покойного (все-таки!) генерал-майора за выживавшими коллегами. Мертвых я тогда не имел возможности наблюдать, ибо пребывал в детском саду, в то время как вы уже учились в средней школе. Сейчас, по роду занятий и личному пристрастию много наблюдая за мертвыми и за собой как первым туда кандидатом, клянусь: все они умерли (или умрут) — *персонально!*

Геня. Значит, они так хотели!

Андрей. Это — феномен нового нигилизма.

Додик. Ничего подобного. Просто — неудержимый и всеохватывающий процесс либерализации в России коснулся, наконец, и смерти.

Андрей. В этой остроте я ощущаю сильный якобинский привкус. Когда нам уже не о чем серьезно разговаривать, то мы начинаем высмеивать то, о чем раньше говорили с благоговением.

Я. Со страхом, милый Андрей, со страхом, а не благоговением. Невозможно же двадцать лет подряд опять и опять впадать в патетический тон при упоминании об утерянной возможности быть коллективно уничтоженным[5].

Геня. Я только единожды видел, как дедушка Тимофей Алексеевич *действительно* сердился. В конце пятидесятых к нему пришли в гости двое вернувшихся из

[5] В этом я ошибался. Прошло еще 20 лет, но впадение в патетику по этому поводу даже усилилось.

лагерей бывших соседей, Эммануил Гребнер и Ипполит Зыбковец. Пьют чай, рассказывают: «Так мы день — на корке хлеба, месяц — на корке хлеба, год... и выжили». А дедушка: «Так отчего же, вы думаете, вы выжили-то?» Зыбковец ему: «От силы духа. Сила духа,— говорит,— у нас была». Тут дедушка почти закричал: «*Какого* духа? *вашего*?»

Я. Значит, Геня, в конце пятидесятых Тимофей Алексеевич был еще жив?

Геня. Пожалуй, да.

Андрей. Что это — мистический разговор? Почему в других местах Москвы и вообще космоса люди или живут, или умирают, а в вашем идиотском переулке они то ли живут, то ли нет? А нет ли во всем этом элемента шарлатанства?

Додик. Я вижу в этом скорее экзистенциальную шутку своего рода.

Геня. Нет. В этом нет ни того, ни другого, хотя, конечно, дедушка научил Нику и меня относиться и к его, и к нашей смерти с некоторой иронией. Такое к ней отношение характерно для *промежуточной ситуации*. Достаточно себя *поместить* в такую ситуацию и... То есть, конечно же, поместить себя в нее невозможно. Но можно в ней *оказаться*. Я думаю — и это самое интересное,— что те, кто в нее попадают, *не меняются*. И ты сам, и то, что тебя окружает, остается тем же самым *для себя* — но не *для тебя*. Для тебя же самого ты сам, другие люди, вещи и места обретают особый смысл. Особый, но *не другой*. Можно даже сказать, что они *для тебя* обретают *свой* (то есть *их*) собственный смысл, которого в другом месте — вне промежуточной ситуации — они не имели. Кто знает? Может быть, вне этой ситуации они вообще не могут иметь никакого реального смысла для тебя. Когда я повторяю «для тебя», я имею в виду, что само понятие «промежуточной ситуации» имеет смысл только для одного, данного, то есть присутствующего здесь и сейчас человека.

Андрей. Почему ты называешь эту ситуацию промежуточной? Только говори осторожнее; видишь, Саша весь дрожит. Додик, дайте ему валерьянки, пожалуйста.

Геня. «Промежуточное» — это то, что находится *между* твоим субъективным психологическим восприятием себя и жизни и объективностью сознания. В этом — главное отличие промежуточной ситуации от «пограничной ситуации» или «ситуации выбора» у экзистенциалистов. Они ввели это понятие...

Додик. Но они это сделали, чтобы показать, как *сама жизнь*, кристаллизуясь, подводит человека к данному моменту решения и выбора. И этот момент — один. *Вторым* будет момент смерти. Поэтому этот момент и есть единственный момент *бытия*.

Геня. Так не может получиться. Сама жизнь не кристаллизуется. Что-то может происходить только в сознании, которое *всегда есть*. «Ситуация выбора» экзистенциалистов выведена из жизни и полностью подчиняется ее, жизни, логике. Их бунт поэтому — чистая риторика. Их сознание парализовано романтическими амбициями, а их эстетика запрещает иронию. Вообще они играют на руку жизни. Моя же промежуточная ситуация не вынуждает меня ни к какому выбору и, строго говоря, не имеет никаких последствий для моей жизни. Но все мое прошлое, оказываясь *осмысленным*, уходит в смысл вместе с его, прошлого, трагедией и непоправимостью; туда же «проваливается» важность происходящего и неотвратимость будущего.

Андрей. Твоя ситуация не является ни феноменом, ни эмпирическим фактом.

Геня. Разумеется, она — ни то, ни другое. Потому-то она и может быть *реально* пережита. Переживший ее человек точно знает, что он уже не сможет вернуться к прошлому, ибо для него прошлое не существует. Но это переживание не приблизит его и к «жизни новой», ибо она будет всегда от него «отодвигаться» в неохватываемое сознанием будущее. Словом, моя ситуация называется промежуточной потому, что она оставляет пережившего ее в *бесконечном промежутке* между исчезнувшим, то есть превратившимся в смысл прошлым и — будущим, которое из «ожидаемого» или «обозримого» превратилось в *символ* еще не свершившегося сознания. Поэтому такой человек не отмечает этапы к достижению цели, а наблюдает *точки сознательного прохождения*. И было бы нелепо, если бы он «свободно предоставил себя в распоряжение других»: люди цели не могут реально воспользоваться *свободно проходящим*. Его дела не послужат никакому делу.

Андрей. Как я понимаю, твой «свободно проходящий» занимает «промежуточное положение» между сверхчеловеком Ницше, homo viator'ом Габриэля Марселя и ангелом.

Геня. Нисколько, ибо, в отличие от них, он просто не существует как *отличный от других*. Существует только это *неотмеченное* состояние сознания, которое хотя и вводит его в промежуточную ситуацию, но никак его этим «введением» не обозначает. Теперь делайте со мной, что хотите!

Андрей. С тобой ничего нельзя сделать, ибо твоя промежуточная ситуация — это трюк, который делает тебя неуязвимым в споре. Временно, разумеется, пока собеседники не придут в себя...

Додик. И не вернутся от самих себя к «проблемам дня». Вы это имеете в виду, да?

Андрей. Я просто думаю, что Генина промежуточная ситуация может быть понята — или пережита — не более чем *одним* человеком в каждый данный момент.

Додик. А не кажется ли вам, что — по той же причине — и смерть не может быть пережита более, чем одним человеком в каждый данный момент?

Я. При том, что в обоих случаях *сам случай* никак не будет зависеть от переживающего. От него будет зависеть лишь *как* пережить, но не факт переживания.

Когда через восемнадцать лет я пересказывал эту беседу Нике (в начале нашего разговора об экзистенциалистах, на набережной Сен-Мишель), то он заметил, что само понятие *персонологии* вытекает из объективности, не-психологичности сознания. Так, к примеру, сам случай включения человека в промежуточную ситуацию — объективен. Но поскольку подавляющее большинство философствующих продолжает мыслить, говорить и писать в категориях «общего», частного, единичного, то им будет очень трудно понять, что в промежуточной ситуации мы всегда имеем дело с единичным случаем *одной и той же* объективности сознания. Когда же я его спросил: «А как же с Робертом? Неужели *это* в нем исчезло?», то он после небольшой паузы сказал, что случай «случается», так сказать, только с тем, кто *может* его пережить, но это не значит, что он это сделает. И добавил: «Нет борьбы сознания с жизнью. Сознание ни с чем не борется. Но наблюдающий промежуточную ситуацию в *другом* (что вряд ли возможно без особой способности наблюдения) видит ее как борьбу другого со своей (другого) жизнью. Можно, конечно, и *совсем* уехать — как я, например, но это далеко не всегда дает дополнительный шанс. Роберт пошел навстречу смерти во имя жизни, что объективно — омерзительно (смерть такого не прощает!). Он оставил данную ему (природно?) потенцию включения в промежуточную ситуацию, но *не попал в сознательную ситуацию смерти*. Я оставался в ней на всю жизнь, но заплатил за это *полнотой жизни*. Но это, разумеется, только если смотреть со стороны — само сознание не знает цены и платы, как оно не знает и борьбы. Геня, например, обожает наблюдать, и поэтому, должно быть, его не интересует счастье. А Роберту, чтобы вновь «попасть в случай», нужно будет пройти через вторичную смерть». «А как же со мной,— не удержался я,— представится ли мне такой случай?» «Не знаю,— засмеялся Ника,— ведь ты, перефразируя Георгия Ивановича, который, естественно, тебя не мог знать, до сих пор не решил, что тебе делать со своим пудингом, и пока отщипываешь по кусочку от чужого. Помнишь, как мы обедали в клубе вчетвером — Артур, Фредерик, ты и я? После обеда Артур сказал дяде Фредерику, что ты — самый неталантливый из известных ему необыкновенных людей. Меня это определение очень рассмешило, а Фредерик к этому добавил, твой удел вечно быть в высшей лиге. И не потому, что ты этого заслуживаешь «по классу», а потому, что ни в какую другую тебя не примут по уставу. Ну, недоволен? Сам напросился, как любил говорить Роберт».

Одно из страннейших обстоятельств моей жизни (а может быть, и не только моей) заключается в том, что какие-то люди не могут в ней совпадать друг с другом во времени: присутствие одного почему-то исключает присутствие другого. Так, пока в моей жизни был Роберт, там просто не могло быть Ники. Они, может быть, и появляются-то лишь для того, чтобы укрепить во мне память друг о друге для «там впереди» будущего сознания и совсем не для повторения того, что было «там позади». ...Они освещены *сзади*, но светит-то всегда вперед. Чтобы видеть — не следует оборачиваться.

«Возвратись я туда перед войной,— говорил Ника,— я бы, возможно, стал почти тем, что я есть сейчас. Но заметь, *почти*! Тетка двоюродная из Канна (прежде из Калуги) звала недавно поехать, посмотреть «дорогие гробы» (она, конечно, хотела сказать — могилы!). Дядя Фредерик был в нерешительности некоторой. Но дай мне вернуться к «почти». «Почти тем же» это значит — тем же, но без *легкости*. А я не могу жить, не ходя легко. Там бы, боюсь, ходил бы я тяжело, а бегал — прытко... Но это — был бы не я».

Публикация М. Машуковой

М. Туровская

Язык мой — враг мой, или Заметки на полях Ролана Барта

Держу в руках свою книгу «$7^1/_2$, или Фильмы Андрея Тарковского», выпущенную издательством «Искусство» в 1991 году и написанную в первом своем виде в 1978-м. Наверное, она последняя, потому что современная бумажно-издательская конъюнктура не сулит критике книжных возможностей. Было бы легко исправить ее и осовременить, но я оставила все как было (как, впрочем, делаю всегда). Не из любви к своему тексту — из уважения к категории времени. Легко быть умным задним умом, но добросовестней сохранить время, как оно отразилось в языке. Ведь критика — это поиски языка, и какими бы оригиналами мы ни казались себе, каждый принадлежит своему времени и месту — своему хронотопу.

●

В 1967 году с фильмом «Обыкновенный фашизм» меня выпустили в настоящую заграну. Первое, что я увидела в Мюнхене, были луковицы Мариен Кирхе (а мы-то думали, что луковицы — нигде, кроме...) и бесконечно размноженный портрет Че Гевары. Европа готовилась к событиям 68-го года, и языком дискуссий был язык «измов» — маоизма, троцкизма — язык марксизма. А мы-то думали...

Ихние «левые» оказывались, таким образом, как бы нашими «правыми» (наши «правые», впрочем, не выдерживали накала молодежных дискуссий: как и мы, они сдавали марксизм по чужим шпаргалкам). Наши «левые», то есть мы, неожиданно получались как бы даже «правыми», упирая на «общечеловеческие», а по-ихнему — «буржуазные» ценности. Круг замыкался, обнаруживая неразрешимую квадратуру.

Она таковой и осталась для людей наших поколений. Для тех, кого с придыханием, а потом с пренебрежением будут называть — «шестидесятники».

Нынче можно поглядывать на нас свысока. И то сказать — богаты вы едва от колыбели ошибками отцов и поздним их умом. Но ведь и шестидесятники получили от отцов то же наследство; да и «восьмидерасты», как не без гордости они себя именуют, вряд ли останутся бездетными.

Поэтому, вспоминая, «какими мы были», я буду сверяться не столько с нынешним положением вещей, сколько с компасом такого признанного авторитета «левой» мысли старшего поколения, как Ролан Барт.

Ролан Барт. «Война языков». «Наиболее простое разделение языков в современных обществах обусловлено их отношением к Власти. Одни языки высказываются, развиваются, получают свои характерные черты в свете (или под сенью) Власти, ее многочисленных государственных, социальных и идеологических механизмов; я буду называть их *энкратическими* языками или энкратическими видами дискурса. Другие же языки вырабатываются, обретаются, вооружаются вне Власти или против нее; я буду называть их *акратическими* языками или *акратическими* видами дискурса»[1].

Стыдно вспомнить, но в искусствоведение меня толкнуло соображение о необходимости сохранить культуру. Вообще-то я намеревалась заняться чем-нибудь серьезным, а мой преподаватель математики чуть не упал в обморок в метро «Арбатская», услышав про какой-то ГИТИС. Тоска по точным наукам осталась у меня навсегда, и если Вёльфлина я читала «по курсу», то Шрёдингера и Бора — для удовольствия.

Но конец войны располагал к иллюзиям, и культура якобы ждала наших благих усилий. Годы учения — в МГУ и в ГИТИСе — были прекрасны: скудный карточный паек

[1] Барт Ролан. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1989. с. 536—537. Далее цитируется данное издание.

скрашивался пиршеством умов: такого созвездия имен, как в ГИТИСе, куда, как в Ноев ковчег, стекалась вся опальная профессура, я не припомню. Впрочем, единой научной школы, как у ленинградских формалистов, у нас — по тем же причинам — не было. Дживелегов и Тарабукин, Марков и Алперс, Мокульский и Эфрос, Морозов, Локс и другие — все из разных бассейнов культуры — учили нас скорее личным примером, и каждый волен был в их лице выбирать себе «школу». Но мир и благоденствие в нашем Телемском аббатстве были недолги: диффамация и клевета на наших учителей, спущенная сверху, «по партийной линии», была подхвачена: студентам вменялось шельмовать профессоров; увы, оказались и среди нас Павлики Морозовы, выполнившие свой комсомольский долг; если сегодня поднять анналы ГИТИСа, то станет видно, что разгром Алперса (проректора института) или изгнание Эфроса были прелюдией большой «кампании космополитов», которая и стала часом профессионального рождения «новой» критики и многое определила в ней навсегда. Она не оставила относительно Власти никаких иллюзий.

Глядя назад из сегодняшнего дня, я бы сказала, что самое время было менять профессию. Но, впрочем, чаша сия минула, кажется, только тех, кому предстояло делать атомную бомбу.

Итак, после всех семинаров, экзаменов, Сталинских стипендий, отличий и прочего дело свелось к выбору языка: будет ли это язык под сенью Власти, «ее многочисленных государственных, социальных и идеологических механизмов» — энкратический вид дискурса, по Барту, или же — акратический язык «вне Власти и/или против нее».

Мне, может быть, повезло, что тов. Лапин, пришедший чистить Радиокомитет, вытряхнул меня оттуда (тогда это стоило слез) и в последующие 20 лет никто не принимал меня на службу, пока не приютил Институт мировой экономики и международных отношений.

Таким образом, выбор языка носил — в моем случае — характер экономического, а не административного давления. Наверное, это легче: меньше зависишь от других. Рынок для свободной критики был ничтожен; все же можно было найти экологические ниши (например, рубрика «На старом спектакле» или «негритянская» работа)[2].

А энкратический язык звучал тогда так (беру первые попавшиеся примеры с книжной полки):

Из постановления ЦК ВКП(б) от 26 августа 1946 года «О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению»: «Драматурги и театры должны отображать в пьесах и спектаклях жизнь советского общества в ее непрестанном движении вперед, всячески способствовать дальнейшему развитию лучших сторон характера советского человека... Наши драматурги и режиссеры призваны активно участвовать в деле воспитания советских людей, отвечать на их высокие культурные запросы, воспитывать советскую молодежь бодрой, жизнерадостной, преданной Родине и верящей в победу нашего дела...»[3]

Из доклада А. Жданова о журналах «Звезда» и «Ленинград»: «...задача советской литературы заключается не только в том, чтобы отвечать ударом на удар против всей этой гнусной клеветы и нападок на нашу советскую культуру, на социализм, но и смело бичевать и нападать на буржуазную культуру, находящуюся в состоянии маразма и растления»[4].

Сверяя по Барту наше Зазеркалье, мы легко уловим аномалию.

Ролан Барт. «Война языков». «Характер этих двух основных форм дискурса неодинаков. *Энкратический* язык нечеток, расплывчат, выглядит как «природный» и потому трудноуловим; это язык массовой культуры... а в некотором смысле также и язык быта, расхожих мнений (*доксы*).

Напротив того, акратический язык резко обособлен, отделен от *доксы* (то есть *парадоксален*); присущая ему энергия разрыва порождена его систематичностью... Ближайшими примерами акратического языка могут быть названы сегодня дискурс марксистский, психоаналитический, а также, я бы добавил, и структуралистский» (с. 537).

В наших условиях резко обособлен, систематичен и жестко регламентирован был язык Власти, или энкратический дискурс. Он задавал систему своих координат «докее» и в этом смысле мог бы даже считаться пара-доксальным. Напротив, «докса» должна была выстраиваться по матрице энкратического языка, и этот перевернутый порядок вещей (доксаорто) в первую очередь касался официальной критики[5].

[2] Тогда же был жанр интервью с актерами, режиссерами и проч., только интервьюер не появлялся ни на страницах, ни даже в ведомости. Но я была молода, добросовестна (ничего не присочиняла), и интервьюируемые охотно отдавали мне весь гонорар.

[3] Цит. по: «Советский театр. К тридцатилетию советского государства». М., 1947, с. 86—87.

[4] Там же, с. 93.

[5] Впрочем, «кампания космополитов» не укладывалась в эту простую логику: большинство критикуемых были нормальными советскими ортодоксами. В дискурсе «кампании космополитов» были ключевые слова, коннотация которых никак не совпадала с денотативным значением. Само слово «космополит» не имело отношения к денотату (гражданин мира) и означало попросту «еврей». Это условное употребление слов тоже родовая особенность энкратического языка советской власти.

Из предисловия к сборнику «Образ моего современника»: «Постановления ЦК ВКП(б) по идеологическим вопросам открыли перед деятелями нашего театра новые широкие и ясные творческие перспективы. В своей повседневной работе советские актеры и режиссеры имеют счастливую возможность руководствоваться безукоризненно верным компасом ленинско-сталинских идей.

Статьи настоящего сборника со всей очевидностью свидетельствуют о том, насколько благотворно воздействие, оказываемое партией на сознание советских художников...

Творческий труд советского артиста привлекает интерес широких народных масс. Этот интерес, несомненно, распространяется... на борьбу актера за овладение методом социалистического реализма, на мировоззрение советского художника»[6].

Энкратический язык советской власти был конституирован на основе одной — объявленной — идеологической модели: марксизма (нужды нет, что к Карлу Марксу это имело мало отношения). Краеугольными считались: а) материализм, б) класс трудящихся, в) интересы государства, а не личности. Это был религиозно-имперский жаргон или социолект, который довлел «природному» натуральному нерегламентированному языку просторечья и никогда ему не подражал.

Зато — по Барту же — его смело можно считать подлинно политическим транзитивным языком.

Ролан Барт. Из книги «Мифологии». «Здесь необходимо обратиться к различению языка-объекта и метаязыка. Если я лесоруб и мне надо назвать дерево, которое я хочу срубить, то независимо от формы своего высказывания я имею дело непосредственно с этим деревом, а не высказываюсь *по поводу* дерева. Значит, мой язык имеет в этом случае операциональный характер, он связан с предметом транзитивным отношением: между мной и деревом есть только мой труд, то есть действие; это и есть политический язык... Но если я не лесоруб, то не могу иметь дело непосредственно с этим деревом, я могу только высказываться *о* дереве, *по поводу* дерева... По отношению к реальному языку лесоруба я создаю вторичный язык, то есть метаязык, с помощью которого манипулирую не вещами, а их именами...» (с. 115).

Надо признать, что энкратический язык в нашей стране был транзитивен в самом прямом смысле: не только постановления и передовые, но даже просто статьи в соответствующем органе («Правде» или «Культуре и жизни») могли лишить критикуемого средств к существованию, свободы, самой жизни.

Шаг влево, шаг вправо от принятых норм языка мог быть приравнен к побегу из идеологии — вот почему эстетическое противостояние всегда было у нас более подозрительно, нежели ошибочное высказывание: высказывание можно исправить, эстетику нет.

При этих ауспициях акратический язык «новой» критики, получившей в детстве прививку «кампании космополитов», язык «вне Власти и/или против нее», поневоле должен был складываться к определению Барта столь же зазеркально, наоборотно. Главной задачей было ускользнуть от террора энкратического языка, который был не только дискурсом, но, увы, и праксисом.

Помню, как мы с моим мужем Борисом Медведевым вывешивали друг другу проскрипционные списки выражений из лексикона чапековского репортера Вашатки. Туда попадали не только само собою разумеющиеся «социалистические» и «капиталистические», но и всякие «непрестанные движения вперед», «отображать» и проч. Прополка текста от «системного» социолекта была обоюдной обязанностью.

В условиях сталинского тоталитаризма официальной идеологии не могла быть противопоставлена никакая иная доктрина, будь то невинный психоанализ (я когда-то увлекалась книжечками Зигмунда Фрейда в издании доктора Ермакова) или любезный нам тогда символизм Серебряного века. Условием акратического дискурса была для нас внесистемность, неприсоединение, рассеяние в языке, отсутствие явного социолекта и замена его идеолектом — личным языком.

Дети репрессий и идеологических кампаний с пенитенциарными оргвыводами, мы не только знали слишком хорошо цену социолектам, но и видели, как легко их меняют, и не верили в них. Впрочем, говорю за себя. Наверное, с тех пор я стала если не «анти», то во всяком случае «а-теоретиком», и повальное «прозрение» наших дней еще более укрепляет меня в этом. Идеологию меняют легче, чем шляпку, которую надо еще достать. Те, кто пользовался энкратическим дискурсом («образ положительного героя» или «партийность искусства»), из него не вылезают — нужды нет, что сам социолект сменился до неузнаваемости. А для свободного жонглирования концепциями, как на Западе, необходима была хотя бы толика свободы.

Поэтому из всех теорий я всегда предпочитала теорию относительности Альберта Эйнштейна и принцип дополнительности Нильса Бора — они по крайности относились к реальности «вне-Власти». В то время как террор языка — даже на вольном Запа-

[6] См.: «Образ моего современника. Сборник статей мастеров советской сцены». М., 1951, с. 5—6.

де — имеет тенденцию переходить в просто террор.

Таким образом, оказавшись в социальной (служба) и идеологической (марксизм-ленинизм) невесомости, я должна была научиться писать на «трудноуловимом», «природном», естественном языке, не зацепляющемся за сетку энкратической фразеологии и проходящем сквозь нее.

Дискурсу Власти — нормативному, оценочному, тоталитарному и топорному — мы могли противопоставить тогда плоть искусства, поэтому наш дискурс должен был стать конкретным, описательным, пристрастным, личностным. Так родилось то гуманитарное, филологическое «хорошописание», с которым наше поколение войдет в 60-е и станет их частью. «Мы научили свистать»,— скажет поэт. Мы научили писать критику — и это не фраза.

Увы, за железным занавесом, в то время вполне непроницаемым, мы не догадывались, что социальная экс-номинация — вычеркивание имени, которое было единственным залогом нашего существования «вне Власти» и/или против нее» — в западной модели стало метой буржуазии.

Ролан Барт. Из книги «Мифологии». «В сфере идеологии буржуазия исчезает вовсе, она вычеркивает свое имя при переходе от реальности к ее репрезентации... Буржуазия довольствуется миром вещей, но не хочет иметь дело с миром ценностей; ее статус подвергается подлинной операции *вычеркивания имени;* буржуазию можно определить поэтому как *общественный класс, который не желает быть названным»* (с. 106).

...Таким образом, отречение буржуазии от своего имени не является иллюзорным, случайным, побочным, естественным или ничего не значащим фактом; оно составляет сущность буржуазной идеологии, акт, при помощи которого буржуазия трансформирует реальный мир в его образ, Историю в Природу» (с. 110).

Единственной сферой, куда могли ускользнуть мы, были гуманистические, общечеловеческие — а значит, буржуазные ценности; естественный, «природный» — а значит, буржуазный язык.

То, что для западной «левой» станет царством несвободы, заставит говорить о терроре языка и искать политического убежища в марксизме, было для нас царством воображаемой свободы, ибо мы имели дело с марксизмом, как террором праксиса. Впоследствии окажется, что Запад и лучше и хуже того, что мы себе могли вообразить, и во всяком случае — другой. Но это будет позже.

А пока я вырабатывала себе технику письма «вне Власти и/или против нее». Ведь эзопов язык 60-х — это вовсе не обязательно иносказание. Это способ проходить сквозь дискурс Власти к читателю. Да, нам нужно было для начала конституировать «своего» читателя, который понимал бы нас с полуслова, а не дразнить его социолектом.

Для этого были разные способы. Например, я разбивала мысль на протяжении статьи таким образом, чтобы читатель мог сам осуществить ее сборку. Если он этого не делал, это был «не наш» читатель. Другим техническим приемом были цитаты — явные и скрытые. Они отсылали читателя к определенной культурной традиции вне энкратического дискурса. Цитата в свою очередь была предметом игры «против власти» в условиях цензуры. Киношный цензор, например, не держал в уме, что запрещено в поэзии, и наоборот.

Помню, в статье о «Гамлете» я процитировала Пастернака; редакция попросила сноску. Я обыскала все публикации, пока приятель не высмеял меня: «Ты что, из-за «Гамлета» весь том не пускают» (сейчас это кажется анекдотом). Пришлось — в расчете все на того же «своего» читателя — произвести «экс-номинацию», и половина запрещенного стихотворения прошла в печать (потом его целиком опубликует — тоже в рамках статьи — А. Вознесенский).

Было много способов пройти сквозь энкратический язык, и главный из них — писать «хорошо», в духе критической прозы, а не раздачи слов. Написать «передовую», например, я уже не сумела бы, даже если бы захотела.

Те, кто вступал в словопрения с Властью на ее же социолекте, естественно, попадали в глаз чаще. Но я и сейчас думаю, что главное все же было не поддаться террору языка Власти. И двадцать лет вынужденной «свободной профессии» в стране, где все ходили на службу, были признанием, если не залогом, некоторого уровня внутренней независимости.

«Новая» критика, как я говорила, была занята поисками идеолектов: все писали «хорошо», но каждый писал по-своему. Во времена «оттепели» стало ясно, что это новый — «гуманистический» — социолект: мы стали «шестидесятниками».

О силе и слабости «шестидесятников» говорено столько уже, и не мне выставлять баллы. Но щель в железном занавесе позволила нам взглянуть из нашего потустороннего мира. Уже тогда коллеги — сначала из соцстран — обратили наше внимание на многоглаголание как на слабость: структурализм, семиотика давали в руки более интенсивные

методики, нежели хороший слог, позволяли писать более емко. Были ли мы тугоухи или просто закоснели в своей литературности? Все же не думаю. И дело не только в малоизменившемся дискурсе Власти (даже послабление в виде формулы «культ личности» было недолгим) — скорее в упомянутой выше «квадратуре круга»: как-никак марксизм — даже неомарксизм, даже в варианте Альтюссера, а не Брежнева — не мог стать для нас profession de foi. Даже в сочетании с фрейдизмом.

На этом сочетании покоилась, например, замечательная работа З. Кракауэра «От Калигари до Гитлера». Методика была завидна, но... Впрочем, я тогда же, безо всякой на то внешней возможности, кроме желания, стала насматривать немое немецкое кино — видно, задело за живое. Но вышла потом из этого не книжка, а фильм «Обыкновенный фашизм»...

Нельзя сказать, что каждый из нас в отдельности и все мы вместе не менялись и не искали новых подходов. Помню, когда после статьи «Да и нет» о фильме «Летят журавли» я писала о «Неотправленном письме» того же М. Калатозова и два моих собственных мнения о фильме в разных системах координат вместо того, чтобы образовать привычную оппозицию pro u contra, оказались равноправны. Это удивило меня самое. Это не были критические поддавки или литературный прием диалога — просто начинался «плюрализм», как теперь принято говорить, во мне самой.

Работа в кино научила меня писать монтажно, и новые смыслы, вспыхивающие на стыках, были еще одним благоприобретенным приемом письма «против Власти».

Честно говоря, я не очень обольщалась насчет «оттепели»: она изначально представлялась мне короткой лорис-меликовской весной, и книжка «Герои безгеройного времени» на западном материале (писать о «них», подразумевая «нас», было еще одним распространенным приемом Эзопа), я думаю, многое объясняет еще и в сегодняшнем нашем дне — ведь иное, что «они» проходили в 60-х, у нас стало очевидным двадцать лет спустя.

И все же, и все же...

Просматривая свои заметки на полях Ролана Барта, я думаю, что квадратура-то она квадратура, но квадратура круга, где «право» и «лево», право же, часто смыкаются. И как бы радикально ни отличались условия в нашем Зазеркалье, где энкратический и акратический языки меняются местами, где грехи буржуазности становятся доблестями при социализме, все же многие следствия противоположных причин оказываются сходны. Только мы, занятые эстетическим противостоянием Власти, так и не удосужились перейти с описательного языка «филологии» на операциональный язык «лингвистики».

Мне немало пришлось писать о мифологии — «технической» ли эры или иллюстрированных журналов — но о том, что миф «превращает историю в природу» (с. 96), я прочитала в «Мифологиях» Барта.

Открыв для себя самостоятельно, что одна и та же вещь может быть с равным успехом истолкована в разных системах координат (лишь бы они охватывали всю ее связность) — о том, что «мерой критического дискурса является его *правильность* (justesse), внутренняя согласованность» (с. 368), я прочитала у Барта.

Занимаясь Чеховым и Шекспиром, догадываясь о «предрасположенности произведения к открытости» и о смысле этой предрасположенности — о том, что произведение «оказывается не историческим, а антропологическим явлением» (с. 350), я прочитала у Барта.

Наткнувшись на проблему «неканонических жанров», на смещение интереса публики от чистого вымысла в сторону небеллетристических форм,— о том, что «общество стало потреблять критические комментарии совершенно так же, как оно потребляет кинематографическую, романтическую или песенную продукцию» (с. 323), я прочитала у Барта.

Проанализировав фильмы И. Пырьева «по Проппу»,— о том, что «изыскания Проппа... возможно, откроют в будущем путь к анализу крупных современных «повествовательных текстов» — от газетной хроники до массового романа» (с. 250), я прочитала у Барта.

Изучая фильмы «массового спроса», презираемые критикой,— о том, что «эвристическую» (ищущую) литературу, если не сегодня, то уже скоро нельзя будет понять вне функционального сопоставления с массовой культурой» (с. 280), я прочитала у Барта.

Продолжать можно долго — другой найдет у Барта свое. Но суть не в этой энциклопедичности, которая обаятельна сама по себе.

Мы продолжали заниматься критикой, описывая конкретные явления как бы вдоль; они сделали своим объектом самое критику, исследовав ее в поперечном сечении.

Ролан Барт. «Что такое критика?» «Можно сказать, что цель критики носит чисто формальный характер... она не в том, чтобы раскрыть в исследуемом произведении или писателе нечто «скрытое», «глубинное», «тайное»... а только в том, чтобы приладить — как опытный столяр «умелыми рука-

ми» пригоняет друг к другу две сложные деревянные детали,— язык, данный нам нашей эпохой (экзистенциализм, марксизм, психоанализ), к другому языку, то есть формальной системе логических ограничений, которую выработал автор в соответствии со своей собственной эпохой...

...Критика лишь тогда избегнет... самообмана... когда своей моральной целью она поставит не расшифровку исследуемого произведения, а воссоздание правил и условий выработки этого смысла, когда она признает литературное произведение своеобразной семантической системой, призванной вносить в мир «осмысленность» (du sens), а не какой-то определенный смысл (un sens)» (с. 273—274).

Итак, пока «они» создавали методики, теории, философемы, мы оставались при «художественной» критике, даже если она была в форме скрижали.

Разумеется, это была мистифицированная «художественная» критика, в основе своей критика социальная, в пределе — диссидентство. Наверное, свою роль она сыграла, вкупе с прочими «шестидесятниками» консолидировав «своего» читателя, осуществив если не сопротивление, то противостояние.

Но в пору, «когда начальство ушло» (как назвал свою книгу 1905 года В. Розанов) — с чем мы остались?

Ах, ну конечно, я по инерции пишу «мы» (в коллективе как-то легче, о себе как-то неудобно), пытаясь, как теперь говорят, «определиться» с собственным дискурсом. Неужто весь он, без остатка уйдет вместе с эмпирикой своего времени?

После статьи «И. о. героя Джеймс Бонд» («Новый мир») я прочитала в каком-то западном издании, что это первая попытка психоанализа в нашей критике; писала я «по Проппу», «по Беньямину» («...в эпоху технической воспроизводимости или статья по мотивам Вальтера Беньямина»), но «экс-номинация» въелась в нашу плоть настолько, что когда на международной дискуссии немецкий киновед спросил нашего, в какой системе координат он анализирует фильм, тот счел себя столь оскорбленным, что чуть не запросил сатисфакции и упомянул даже о методах Лубянки. Между тем, обозначение системы координат — акт вежливости и постструктуралистской критической этики.

Отделяя себя от других, скажу: я не стала больше верить ни в философемы, которые так легко обратимы, ни в теории, которые так легко заменимы. Но если даже признать их чем-то вроде игры ума, то не кто иной, как Барт, узаконил эту как бы игру, признав прямой обязанностью критики, а критику в этом смысле уравняв с прочей творческой деятельностью.

Ролан Барт. «Литература и значение. Таким образом, критик неограниченно свободен по отношению к своему объекту...

Однако эта изначальная свобода критики ограничена двумя условиями... во-первых, критический язык должен быть однородным, структурно связным, во-вторых, он должен исчерпывать весь объект, о котором идет речь...» (с. 289—290).

...Критика — это особая деятельность, «практическая работа», а потому вполне законно наряду с самой сложной задачей искать и самое изящное (в математическом значении слова) «размещение»...

...Мне не раз мысленно представлялось мировое сосуществование критических языков, своего рода «параметрическая» критика, меняющая свой язык в зависимости от рассматриваемого произведения... в надежде, что из их разнообразия... возникнет обобщенная форма смысла»... (с. 292).

Гуманитарная проекция мышления эпохи теории относительности и принципа дополнительности, употребляемая мною робко, лишь по частным поводам (впрочем, вместе с математиком И. Ягломом мы хотели когда-то написать работу о едином теоретическом пространстве эпохи — увы...) таким образом, снова оказывалась артикулирована «у них».

На самом деле, конечно, Ролан Барт — это тоже лишь принятая мною для данной статьи «система координат». На самом деле наше знакомство с азами структурализма началось не с французов, о которых мы поначалу знали лишь понаслышке, а с отечественного Ю. Лотмана (значит, дело не только в поколении) и с тартуской школы. Листая «Тартуские записки», мы решали для себя — быть или не быть. Жалеть ли о принятом решении? И структурализм проходит, как проходят концептуализм, соцартизм, как перейдет во что-нибудь иное и сам всеобъемлющий постмодернизм. Но методики (не говорю — теории) инструментальны: с ними работают, они преобразуются в другие методики, набор которых — во всяком случае теоретически — безграничен.

В то время как критическая проза уходит вместе с объектом, к которому она прикреплена, вместе с временем, которое она запечатлела вместе с нами.

Вот уже и Юзовского никто не читает...

Уходит в прошлое эпоха (была ли она «огромной» или только «долгой»?), а с ней уйдет и критика, которая имела прописку на общей территории «шестидесятников».

Смешно и несерьезно сожалеть о прожитой жизни; тем более что правильнее было бы сожалеть о невыбранных профессиях, чем об избранном дискурсе: довлеет дневи злоба его.

Что же до Барта, то им надо просто родиться. Правда, надо еще знать, где и когда...

К 60-летию Андрея Тарковского

Для целей личности высоких

Андрей Тарковский о себе

О детстве, о доме

Мое детство я помню очень хорошо. Для меня это самое главное — самые главные годы в моей жизни. Детские впечатления для меня самые важные на все позднее, зрелое время, когда я стал взрослым...

Мы жили с мамой, бабушкой, сестрой. Семья без мужчины. Это существенно повлияло на мой характер...

Дом. Дом моего детства — это маленький хутор в 90—100 километрах от Москвы, недалеко от деревни Игнатьево, где мы прожили несколько лет перед войной — 35-й, 36-й, 37-й...

Это было тяжелое время. Мне всегда не хватало отца. Когда отец ушел из нашей семьи, мне было три года. Жизнь была необычайно трудной во всех смыслах. И все-таки я много получил в жизни. Всем лучшим, что я имею в жизни, тем, что я стал режиссером,— всем этим я обязан матери. Несмотря на ужасное положение, в котором мы находились, мать отдала меня в музыкальную школу (рояль), в художественную школу. Сейчас я совершенно не понимаю, каким образом мать могла достичь этого. Потому что условий никаких для этого не было.

В свое время я пережил очень трудный момент. В общем, я попал в дурную компанию, будучи молодым. Мать меня спасла очень странным образом — она устроила меня в геологическую партию. Я работал там коллектором, почти рабочим, в тайге, в Сибири. И это осталось самым лучшим воспоминанием в моей жизни. Мне было тогда 20 лет...

Об отце. Для меня играло, конечно, огромную роль то, что мой отец — поэт. На меня оказали огромное влияние и его поэзия, и его взгляды на русскую литературу, искусство. Мой отец, конечно, сегодня самый большой русский поэт. Вне всяких сомнений. С огромным духовным зарядом. Поэт, для которого самое важное — его внутренняя духовная концепция жизни. Он никогда не писал ничего, чтобы прославиться. Было время, стихи Арсения Александровича Тарковского не печатались,— тогда Жданов следил за положением культуры. Совсем недавно стихи отца начали печатать...

Меня спрашивают, не жалею ли я, что не стал музыкантом, дирижером (я хотел бы быть дирижером) или художником. Да, теперь жалею. Мне кажется, что заниматься музыкой было бы легче для меня. Но в детстве я не хотел быть ни музыкантом, ни художником. Нет. У меня в детстве был довольно растительный образ жизни. Я мало размышлял. Я больше чувствовал и как-то воспринимал. Детство всегда прекрасно — как бы ни было нам плохо или хорошо, оно всегда остается самым счастливым временем для нас.

О кино

Я никогда не понимал, что такое кино. Многие, кто шел в институт кинематографии, уже знали, что такое кино. Для меня это была загадка. Более того, когда я закончил институт кинематографический, я уже совсем не знал, что такое кино,— я не чувствовал этого. Не видел в этом своего призвания. Я чувствовал, что меня научили какой-то профессии, понимал, что есть какой-то фокус в этой профессии. Но чтобы при помощи кино приблизиться к поэзии, музыке, литературе,— у меня не было такого чувства. Не было. Я начал снимать картину «Иваново детство» и по существу не знал, что такое режиссура. Это был поиск соприкосновения с поэзией. После этой картины я почувствовал, что при помощи кино можно прикоснуться к духовной какой-то субстанции. Поэтому для меня опыт с «Ивановым детством» был исключительно важным. До этого я совсем не знал, что такое кинематограф. Мне и сейчас кажется, что это большая тайна. Впрочем, как и всякое искус-

Публикуем высказывания Андрея Тарковского из его интервью, напечатанных в журнале «Форум». Мюнхен, 1988, № 18.

ство. Лишь в «Ностальгии» я почувствовал, что кинематограф способен в очень большой степени выразить душевное состояние автора. Раньше я не предполагал, что это возможно...

В последнее время я стремился ко все большей простоте в кино. Мне кажется, что в «Сталкере», в «Ностальгии» я добился какого-то аскетизма в конструкции. Мне всегда казалось, что простота — это то, к чему художник должен стремиться, поскольку сам принцип художественного образа строится на том, что мы при помощи ограниченного в материальном смысле явления выражаем неограниченную проблему бесконечности. Именно поэтому я и стремлюсь к простоте и аскетизму...

Мне гораздо милее микро-, чем макромир. Например, я люблю ограниченное пространство. Мне очень нравится отношение к пространству японцев — их умение в маленьком пространстве находить отражение бесконечности... И вода для меня — отражение. Но не только. Может быть, это какая-то древняя память. Вода, речка, ручей — для меня очень много говорят...

Для меня как режиссера очень важны опыт и фильмы Довженко. Очень. Моим учителем был Михаил Ромм. Учитель — это учитель. Это человек, который шесть лет учил меня в институте. Но главное — он научил меня быть самим собой. Это я обязан сказать, когда говорю о моем учителе Ромме...

Кино, пожалуй, самое несчастное из искусств. Кино пользуются как жевательной резинкой, как сигаретами, как вещами, которые покупают. Поэтому принято считать: чтобы картина была хорошей, она должна продаваться. Если же мы думаем о кино как искусстве, такой подход абсурден. Я не отношу себя к режиссерам, которые бы очень гордились коммерческим успехом. Но я не сетую на свою судьбу. Это только в самом начале, после того как кино появилось, каждая новая картина встречалась зрителем с интересом. Сегодня мы не можем рассчитывать, что миллионы зрителей будут смотреть только хорошее кино. Очень трудно влезть в шкуру зрителя, Увидеть фильм его глазами. Мне кажется, что этого и не нужно. Единственный путь к зрителю для режиссера — это быть самим собой.

О себе, о любви, о женщине, о родине, о человеческом опыте

Я не столько думаю о действительности, сколько пытаюсь ее ощущать; я к ней отношусь, как животное, как ребенок...

Мне кажется, что я недостаточно люблю себя. Тот, кто недостаточно любит себя, не знает цели своего существования, не может, по-моему, любить других. И мне кажется, что я недостаточно люблю себя и поэтому недостаточно люблю окружающих. У меня есть один очень серьезный недостаток — нетерпимость. Я все хочу от нее освободиться, но боюсь, что мне этого не удастся сделать. Мне не хватает терпимости, приходящей со зрелостью. Я очень от этого страдаю и думаю, что именно это мне не позволяет относиться к людям с большей симпатией. Я устал от людей...

Я человек невеселый. Сейчас не время много смеяться, на мой взгляд. Мне не нравится смеяться. Если я вдруг начинаю смеяться, я тотчас же начинаю себя контролировать и ощущаю, что смеюсь не к месту.

Я себе очень не нравлюсь. Недовольство собой помогает мне уходить от себя и искать силы не только в самом себе, но и в том, что окружает меня, что надо мной...

Мне трудно представить себе внутренний мир женщины, но мне кажется, что он должен быть связан с миром мужчины. Одинокая женщина — это ненормально. Если мир женщины отделен от мира мужчины — это значит, что между ними нет ничего общего. Если мир не становится общим, отношения безнадежны. Настоящие отношения меняют весь внутренний мир, а иначе вообще непонятно, для чего все это. Я уверен, что в любом случае внутренний мир женщины очень зависит от чувств, которые она испытывает по отношению к мужчине, потому что чувство женщины тотально. Она — символ любви, а любовь, по-моему, во всех смыслах самое высшее, что есть у человека на земле...

Я очень люблю свою страну, совершенно не представляю, как можно долго жить вне ее.

Я чрезвычайно люблю деревню, в которой жил, которую я называю своей родиной. Не знаю почему, но свою деревню я люблю больше, чем Москву, в которой жил очень долго. Я знаю, что я хотел бы жить на природе, ближе к природе. То, что люди вынуждены жить в больших городах,— это следствие развития нашей цивилизации, но мне кажется, что человечество с самого начала сделало много ошибок...

Еще одна тема, для меня очень важная — опыт. Нельзя воспользоваться опытом наших отцов. Это было бы очень просто. Нельзя передать свой опыт другому. И нельзя заставить человека чувствовать иначе, чем он чувствует. Он должен жить своей жизнью.

Об искусстве

Прежде всего, нужно представить себе, что такое искусство. Служит ли оно духовному развитию человека или это соблазн — то, что на русском языке называется словом «прелесть». Трудно в этом разобраться. Толстой считал, что для того, чтобы служить людям, для целей личности высоких, этим не нужно заниматься, а нужно заниматься самосовершенствованием...

Для того чтобы строить концепцию искусства, следует прежде всего ответить на вопрос, гораздо более важный и общий: «В чем смысл нашего существования?» По-моему, смысл нашего существования здесь на земле в том, чтобы духовно возвыситься. А значит, и искусство должно этому служить...

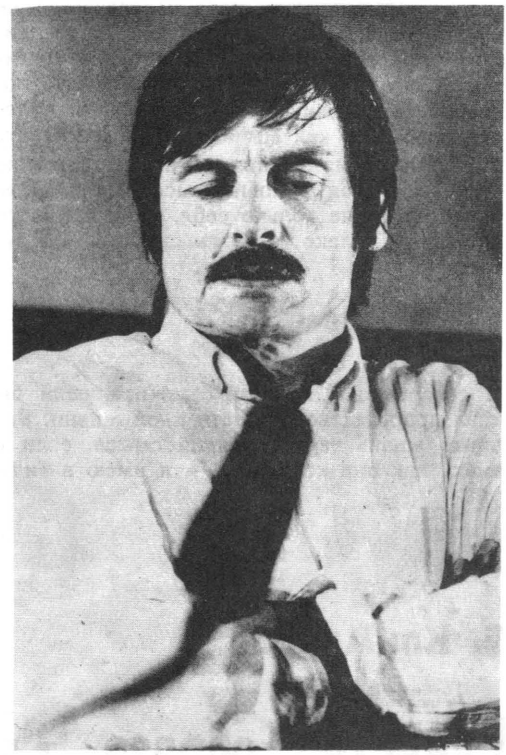
Если бы я изобрел какой-то другой принцип, то и концепцию искусства должен был бы рассматривать по-иному. Но так как смысл нашего существования я определяю именно таким образом, то верю, что искусство должно помогать человеку в его духовном развитии. Искусство должно помочь человеку духовно измениться, вырасти...

Была такая точка зрения: искусство столь же познавательно, как всякие другие (интеллектуальные, духовные) формы жизни на нашей планете. Знание все более и более отвлекает от главной цели, от основной мысли. Чем *больше* мы знаем — тем *меньше* мы знаем. Если, к примеру, мы углубляемся, это мешает нам видеть широко. Искусство нужно человеку, чтобы духовно воспарить, возвыситься над самим собой, используя свою свободную волю...

Художник всегда испытывает давление, какое-то излучение. Думаю, в идеальных условиях художник просто не смог бы работать. У него не было бы воздушного пространства. Художник должен испытывать какое-то давление. Я не знаю, какое именно, но должен. Если мир в порядке, в гармонии, он не нуждается в искусстве. Можно сказать, что искусство существует лишь потому, что мир плохо устроен.

О самом главном

Любой художник в любом жанре стремится выразить прежде всего внутренний мир человека. Я неожиданно для себя обнаружил, что все эти годы я занимался одним и тем же: пытался рассказать о внутреннем конфликте человека — между духом и материей, между духовными нуждами и необходимостью существовать в этом материальном



мире. Этот конфликт является самым главным, потому что он порождает все, все уровни проблем, которые мы имеем в процессе нашей жизни...

Мне кажется, мы можем сказать, что в результате исторического процесса возникла огромная разница между духовным развитием и материальным, научным. И в этом причина нынешнего драматического положения нашей цивилизации. Мы стоим на грани атомного уничтожения именно в результате разрыва между духовным и материальным...

Лицо мира уже изменено. Никто с этим не спорит. Но вот вопрос: «Если человек все время менял обличье мира, почему же этот мир через тысячелетия оказался в столь драматической ситуации?» Мне кажется, потому что человек, прежде чем менять обличье мира, должен изменить свою собственную суть, свой собственный мир. Вот в чем проблема. Такое впечатление, что мы хотим учить других и не хотим учиться сами.

Когда меня спрашивают: «Может ли искусство изменить мир?», я отвечаю: «Прежде чем что-либо менять, я должен сам измениться, я должен стать глубже. Только после этого я, быть может, смогу принести пользу». Пока люди и общество не будут разви-

ваться гармонически, пока человечество не начнет развиваться духовно, человек не найдет успокоения и его судьба будет трагической. Дело в том, чтобы уравновесить потребности духовные с потребностями материальными. А как мы можем рассчитывать на какие-то изменения, если мы сами не чувствуем себя духовно высокими? Чтобы преобразить не только себя, надо принести жертву — только тогда ты сможешь послужить людям.

О последнем

Я совершенно не смог бы жить, если бы знал пророчество о собственной жизни. Видимо, жизнь теряет всякий смысл, если я знаю, как она кончается,— я имею в виду, естественно, свою личную судьбу. В этой детали есть какое-то невероятное, нечеловеческое благородство кого-то, перед кем человек чувствует себя младенцем, беззащитным и охраняемым одновременно. Это сделано для того, чтобы знание наше было неполным, для того, чтобы не осквернять бесконечность, чтобы оставить надежду. Незнание — оно благородно. Знание — вульгарно.

Эпизод из фильма Андрея Тарковского «Жертвоприношение»

Отец говорит своему сыну: «Не бойся, сынок! Нет никакой смерти. Есть, правда, страх смерти, и очень он мерзкий, страх этот, и многих заставляет он делать то частенько, чего люди делать были бы не должны...»

Е. Климанова

Единство образа. Сын и отец

Чего нельзя поэту? Того же, что и всем. «Воровать нельзя» — сказал как-то Арсений Тарковский. Нравственный закон один. Способы его существования в поэтическом слове — разные.

Для нормального человека ценности добра бесспорны. При всей сомнительности однозначных определений сердце различает, что дурно и что хорошо.

Через поэтическое слово может идти путь к Слову большому и неизреченному. Слово о дрожи сердца, о страхе, страсти, о листве и тонких нервных движениях рук уводит читателя в самого себя... А в собственной душе можно встретить взгляд оттуда, где живы простые и бесспорные смыслы.

Поэтическое слово может быть прекрасной игрой, неповторимо личным взглядом на прелесть жизни и на мерзость жизни. Не знаю, впрочем, быть может, это лишь разные способы игры: первая внутренне ориентирована в измерениях нравственности, вторая никаких ограничений не признает. «...Ты спрашиваешь, какая цель у «Цыганов»? вот на! Цель поэзии — поэзия». И здесь же: «...подлости с моей стороны ни в поступке, ни в выражении нет» (Пушкин — Жуковскому из Михайловского в Петербург).

Вечные истины могут быть вне легкого дыхания искусства, они не должны быть вне личности творца. Это в русской традиции.

Но в наши дни в основании жизни — вторичное, жизнью правит закон абсурда. Мы живем в перевернутом мире, где право судить художника присваивается теми, кому неизвестна ответственность за сказанное слово. Только законы абсурда позволяют современному Владимиру Соловьеву выворачивать наизнанку и само обращение к абсолютному. Он каким-то странно фрагментарным образом словно запамятовал о своей прежней статье об Арсении Тарковском и Андрее Тарковском («Двойное тяготение времени»,— «Литературное обозрение», 1976, № 8), дословно повторяя целые периоды и абзацы из нее в своей новой статье со старым названием («Двойное тяготение времени».— «ИК», 1989, № 10), только смысл статьи изменился, как меняются правое и левое в зеркале. В 1976 году им был обвинен в молчании режиссер Тарковский, в 1989 году поэт Тарковский, которого Со-

ловьев обвиняет в «поэтическом высокомерии», при этом называя «старой девой русской поэзии», «плакальщицей своего поколения». «Тарковский не просто долгожитель, который оказался одинок по биологическим причинам, как позабытый смертью Вяземский, но скорее как человек, которому удалось — и кто попрекнет его в этом — избежать исторической судьбы своего поколения».

Отрицание смысла одного оскорбления смыслом другого (Тарковский — и «плакальщик поколения», и «свидетель трагедии, а не ее участник», и «вспоминатель, и пророк», и «старая дева») здесь принципиально несущественно. Важен тон высокомерно обвиняющий, унижение высокого важно. Противоречить собственным утверждениям изначально предусмотрено игрой в нравственные перевертыши. Но Владимир Соловьев не только жонглирует поэтическими и эстетическими категориями, он предъявляет поэту этические обвинения. В ином случае, может быть, имело бы смысл ответить критику словами другого Владимира Соловьева, который в конце прошлого века в статье «Судьба Пушкина» писал: «Мы можем преклоняться перед трудолюбием и искусством муравьев и восхищаться красотой павлиньего хвоста, но нельзя на этом основании бранить жаворонка за то, что он не строит муравейника»,— но в данном случае вряд ли хоть что-нибудь будет услышано. Ведь всякий судит по себе.

И у Арсения Александровича, и у Андрея Арсениевича Тарковских связь жизни и искусства стала внутренним законом художественного образа. Но в свою очередь не только само осуществление образа, а и все его основные — смысловые и нравственные — качества зависят от того, каков способ связи эстетики и этики в душе читателя, зрителя.

Образ мира — и в поэзии, и в кино — определяется через ориентацию искусства на нечто большее, нежели искусство, через предстояние человека большому бытию. Это путь духовного поиска, когда жизнь человека вторгается в искусство и искусство деятельно входит в жизнь.

Сам выбор слова есть выбор собственной позиции в мире, есть прямое и свободное движение воли как противодействие насилию обстоятельств и суетной мирской лжи.

Практически все высказывания о фильмах Андрея Тарковского, сколько бы между собой ни расходились, утверждают органическое единство их художественной природы. И почерк художника — важное, но внешнее выражение этой природы: единство в самом способе бытия образа. Фильм Тарковского существует как целостный образ, имеющий деятельную силу напряжения в себе самом. И внутренний источник ее таков, что художественная субстанция прорастает сквозь логические сюжетные схемы. Нечто активное внутри самой ткани образа заставляет его превышать логику.

Но превышение логики — родовая черта художественного смысла, возникающая над его неисчерпаемостью и вместе с нею: сам момент возрождения образа в восприятии уже условие непредсказуемости смыслового объема.

Кроме того образ может быть неисчерпаем: по причине сложной организации; по вырастанию из широкого контекста, как в бессчетных ореолах толкования сюжета притчи; по самой природе смысла, когда нравственная неоспоримость требует связей алогичных, игнорируя возможные логические; по несводимости *я* к психофизическим структурам, когда аналитическое объяснение верно на низшем уровне и не замечает жизни *я* в его духовности, в его верхних этажах... Здесь логически обнаруженная внелогичная основа мало может дать уму и сердцу или ничего не дать.

Внелогичной может быть и сама направленность духовного восприятия. Оказываясь в деятельной основе образа, восприятие дает совершенно особое качество его форме и его духовной субстанции.

Собственно речь тогда не о форме образа, а о данном ему смысловом ядре и заданной направленности: его пространство, его возможные границы — во власти восприятия. И поэтическому образу Арсения Тарковского это свойственно так же, как и целостному образу-фильму Андрея Арсениевича.

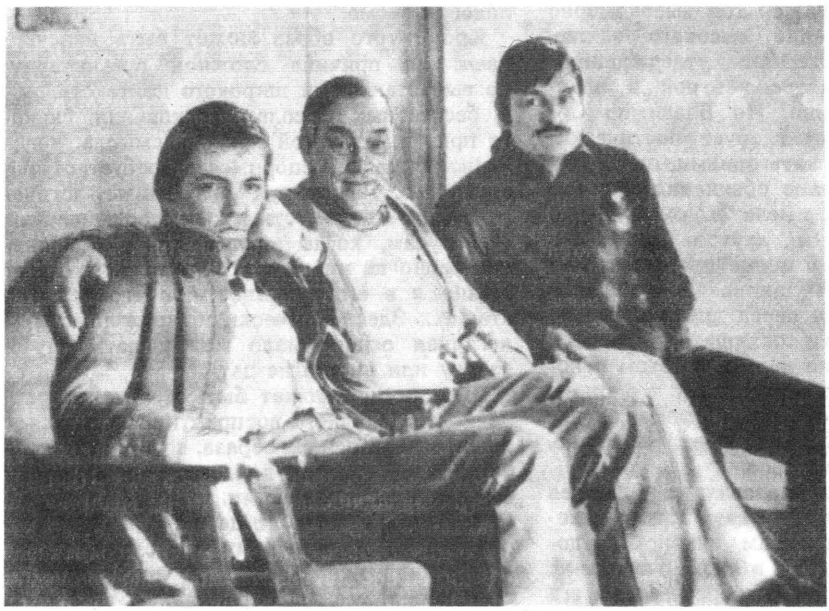
Перед нами — сотворенная неисчерпаемость смысла. Силовая линия сюжета в фильмах Андрея Тарковского всегда обретение духовности — взращение ее или возвращение к ней — и дарение света и любви душе другого. Другой — и в пространстве фильма, герой сюжета, и вне его — зритель. Сны Ивана, просветленные дожди и финал «Рублева», «длинноты» «Соляриса» вводят зрителя в самого себя, ведут душу в безмолвие, приводят в порядок то, что требует внутренней гармонизации: *я* растворяется в движении, которое видит. Вызовом к преображению может стать падение камня, внезапный шум, свет в потоке дождя. Душа уходит в себя, не уходя из филь-

ма: нет ни рассуждающего сознания, ни ограниченности своим *я*. Увиденное осмысливается позже.

Это именно самовозрастание души. Так в молитве, в лицезрении иконы, когда восприятие должно стать единым целым с духовной силой, напрягающей жизнь образа. Причастность связи достигается собственным движением души.

Безусловно слово стиха Арсения Тарковского не прямо родственно слову молитвы, но есть подобие внутренней формы, ведь

Привет тебе, высокий ствол и ветви
Упругие, с листвой зелено-ржавой,
Таинственное дерево, откуда
Ко мне слетает птица первой ноты.
Но стоит взяться мне за карандаш,
Чтоб записать словами гул литавров,
Охотничьи сигналы духовых,
Весенние размытые порывы
Смычков,— я понимаю, что со мной:
Душа к губам прикладывает палец
Молчи! Молчи!
И все, чем смерть жива
И жизнь сложна, приобретает новый,
Прозрачный, очевидный, как стекло,
Внезапный смысл. И я молчу, но я



Слева направо: Арсений Андреевич, Арсений Александрович, Андрей Арсеньевич Тарковские. 1980. Москва. Фото Г. Пинхасова

мы в праве говорить о внутренней форме движения души.

Слово охватывает некий смысл: очерчивает его, ограничивает, тем самым определяя. Делает сущим или выраженным?

О если б душе без реченья сказаться...
Полнота смысла — в полной немоте...
Мысль изреченная есть ложь...
Знающий не говорит, говорящий не знает...
Великая книга написана не так, чтобы читающий понял единственно и окончательно...

Старое плетение словес: ореолы того, что надо назвать, но назвать невозможно, и все сказанное — сказано около смысла, его окружает. Линия круга, силуэт смысла: название всего, что рядом, но не он сам. Называемые подобия неназываемого: образы первообраза. Речение параболическое.

Весь без остатка, весь, как есть — в раструбе
Воронки, полной утреннего шума.

Вот почему, когда мы умираем,
Оказывается, что ни полслова
Не написали о себе самих,
И то, что прежде нам казалось нами,
Идет по кругу
Спокойно, отчужденно, вне сравнений
И нас в себе уже не заключает.

Речь предмету адекватна: говорю то, что мне дано в моем знании достоверно, говорю о себе — знающем, говорю таким словом, которое не введет смысл в единственную границу и не сделает ущербным. Все, что больше влова,— не ограничиваю. Говорю не о смысле, но о себе — перед ним и в его свете.

Здесь слово на границе смысла: его силуэт, в котором только может быть рожден новый образ: всякий раз заново и волей другого.

Поэт указывает направление к смыслу, прямо именовать который нельзя.

Речь должна быть совершенна: заворожить, втягивая в направление взгляда. Ритмическое внушение, закрепленные словом границы направленности пути.

Здесь важен воспринимающий. Лицо автора — силуэт, у читателя — свое живое лицо. Автору лицо и жизнь могут быть только подарены. Он не имеет кроме слова другого лица, какими бы четкими и характерными ни остались в истории черты этого лица. «Душа в заветной лире» — формула абсолютная.

Лирика связи: один из двух крайних лирических полюсов.

О, только бы привстать, опомниться, очнуться
И в самый трудный час благословить труды,
Вспоившие луга, вскормившие сады,
В последний раз глотнуть из вогнутого блюдца
Листа ворсистого хрустальный мозг воды.
Дай каплю мне одну, моя трава земная,
Дай клятву мне взамен — принять в наследство речь,
Гортанью разрастись и крови не беречь,
Не помнить обо мне и, мой словарь ломая,
Свой пересохший рот моим огнем обжечь.

Такому стиху подобен «Сталкер»: его внутренней действенной форме. Ясно, о чем речь и куда идти, но в чем истина о пути, о комнате, о Зоне, о счастье — неизвестно. Героям не дано действительного знания: о счастье не знает и Сталкер. И ему не дано окончательной правоты. Последней — верной — истины, верного знания не обещают и зрителю, но свой образ истины и свое знание он находит на этом пути.

Художником задана вечная тема, заново задана.

Обращение к смысловому ядру — новое обращение.

Икона и молитва: обращение к первообразу. Новый образ вечного первообраза, где важен не художник, он вторичен — сознательно и смиренно — он не должен и не может быть в роли Первого Творца.

Но художник хочет быть запечатлен во внутренних чертах своего *я*, а слово о себе ставит — ищущему — границы. Остановленное движение: здесь я прежний, а здесь уже не я: я умер в этих границах.

В слове о себе самом я живу только движением прощания с собою прежним.

Не должно быть следов самости в моем слове: я могу остаться в нем лишь как тот, кто его говорит, как его источник. Границы, которые легко перейти: силуэт говорящего в момент речи. Отсюда — стихи о стихах, слово о слове... «Зеркало» подобно такому слову.

Герой «Зеркала» не мог быть в кадре: только голос — в настоящем времени, а в прошедшем — прежний, которого уже нет; герой, переступивший свои границы: он в родовой связи, где нет четкой отделенности отца от сына и сына от отца. Лишь другой здесь может иметь кроме голоса еще и лицо.

В «Ностальгии» героя окликают по имени: «Андрей». Позже он сам позовет: «Мария!» И маленькая смуглая женщина — оттуда, из памяти, сна, с той стороны времени — слышит его. Судьбы отражаются одна в другой. И то, что с этой стороны сна — из яви — героя окликает другая женщина, не может отменить действительного существования той, которая откликается из глубины памяти и дома.

Сын может услышать слово, обращенное к отцу, потому что герой, чья память соединила опыт сына с опытом отца, не кто-то один из них — сын или отец: другой для обоих, чье живое лицо утверждает живую связь.

У героя — внешность отца, только в сцене сна резкие тени позволяют проявиться в лице сходству с чертами сына. Встреча разных *я*, несовпадающих в основе образа и в самом сюжете. Но запечатление внутренних черт лица поэта — родовое дело лирики, лирическое слово колеблется между одиноким мгновением, сохраняющим свое выражение лица, и связью, переводящей в энергию движения к смыслу все лица, кроме лица читателя, который дает слову свой опыт жизни, память жизни и свое живое лицо.

Вовлечение другого в причастность, в стремление к смыслу — поэтическое лицо художника, отказавшегося от рельефности черт живого лица, оставившего себе голос, говорение о смысле.

Когда, еще спросонок, тело
Мне душу жгло и предо мной
Огнем вперед судьба летела
Неопалимой купиной...
И странно: от всего живого
Я принял только свет и звук,—
Еще грядущее ни слова
Не заронило в этот круг...

Но совершенно иное — память о детстве: черты ребенка — прежнего меня — могут быть запечатлены в стихах. В нем я восстанавливаю себя в другом и в себе другого: помню, что это я, знаю, что он другой.

Мы можем узнать живое лицо автора, когда сами входим в направленное стремление к смыслу: в силуэте слова — с нами живая жизнь.

Зрителю Тарковского самому должно пережить вырастание своего *я*, напряженность между связью и разрывом, выражением и

умолчанием, жизнью в себе и жизнью в мире. Иначе образ останется силуэтом, не будет жить.

В «Ностальгии» сын-режиссер сжег книгу отца-поэта: пепел не имеет образа, смерть — слова. Смерть человека — возвращение к молчанию. Речь бессмысленна, надо не говорить, а делать дело. Но сделан фильм: и говорит сам автор, художник. Внутренняя форма напряжена конфликтом, где единственное разрешение — молитва, жертва, проповедь.

В слове — дело. Не говорящий миру — причастен тщете и суете. Или то слово не миру, а Богу. Слово, чья внутренняя форма есть движение к свету, то есть по сути молчание.

Последний фильм Тарковского — о прямом слове. Однако троичность ипостасей множится в семейных связях — смутно, связи любовные отражают библейский сюжет — неясно, но опошленное слово есть и слово молитвы, и в нем образ Слова, творящего мир. Неточность подобия — в природе образа. Последнего знания не дано никому. Первообраз безграничен. И Леонардо страшен в прямом знании сущности, Пьеро делла Франческо теплее и человечнее.

Прямое именование главных вещей вмешивается в главное творческое движение в мире.

Если я посягаю на причастность моего слова прямому акту Творца, я весь должен стать творящей силой, мое *я* должно исчезнуть без остатка в этом слове: «Жертвоприношение». Александр, переставший быть Александром, отдавший прошлое, национальность, походку. Вместе с домом сгорело все, делавшее его Александром, но слово исполнилось.

Прямое слово прямо вмешивается в жизнь: в этом магия искусства.

Художник — на границе дозволенного и недозволенного: посягает на дело Творца. Андрей Тарковский дал Александру слово молитвы, четко оставшись на этой границе.

Первый и четвертый «Пушкинские эпиграфы»: дерзость художника, молитва его о прощении.

Разобрал гловоломку —
Не могу ее сложить:
Подскажи хоть ты потомку,
Как на свете надо жить:
Ради неба — или ради
Хлеба и тщеты земной,
Ради сказанных в тетради
Слов — идущему за мной...

Здесь не просто легкость обращения к миру через «стершееся» слово (старые образы, привычная связь этики и эстетики, «общие места» поэтической традиции), но естественность (необходимость, может быть) говорения таким словом: оно помнит хор голосов, прежние обращения в нем к смыслу. В таком слове — тщетном, поскольку оно земное, от мира земли — можно существовать «ради неба»: оно почти анонимно, личностное в нем — обращение к смыслу и устроение для других пути такого обращения.

...Был бы хлеб. Ни богатства, ни славы
Мне в моих сундуках не беречь.
Не гадал мой даритель лукавый,
Что вручил мне с подарками право
На прямую свободную речь.

Венгрия, 1956 год: «пейзаж» глазами поляка

Сначала об авторе... Его имя я впервые узнал (и запомнил!) в середине 60-х годов, когда жадно глотал — по-юношески восторженным любителем кино — всю, какая была, отечественную кинематографическую прессу, в том числе «Искусство кино» (еще не рассчитывая, что спустя десятилетие оно откроет мне двери как автору). Критик из Польши Виктор Ворошильский появлялся в 60-е годы на страницах этого журнала то со статьей о «Пепле» Стефана Жеромского и Анджея Вайды, то с размышлениями о Збигневе Цибульском (в годовщину трагической гибели актера) и поколении, которое тот выразил... Последний материал был напечатан во втором номере за 1968 год, рубежный, как мы потом поняли,— в политической истории, в идеологии, в конкретных биографиях. Имя Виктора Ворошильского и прежде, в зависимости от перемены ветра, у себя дома и у нас то исчезало на какое-то время, то возвращалось из опалы. В 1968-м оно снова исчезло, теперь уже надолго. Вернулось оно в нашу печать только сейчас: в прошлом году в «Иностранной литературе», в «Независимой газете» (называю лишь то, что попалось мне на глаза) вышли первые подборки его стихов, фрагменты прозы, интервью с ним самим. В мою же читательскую жизнь Виктор Ворошильский вернулся много раньше, во второй половине 70-х, когда кто-то мне принес номер максимовского «Континента», в котором среди прочего я нашел «Венгерский дневник» — тот, что сейчас перед вами.

Из короткой справки в «Континенте» я тогда и узнал, что «польский диссидент» Виктор Ворошильский — не столько кинокритик, сколько поэт, прозаик, публицист, переводчик. Родился в Гродно в 1927 году. Учился в Лодзинском и Варшавском университетах, а в первой половине 50-х — в аспирантуре Литературного института им. Горького в Москве, где защитил кандидатскую диссертацию по филологии. Был главным редактором польского еженедельника «Нова культура», откуда ушел вместе с группой писателей, протестовавших против цензуры. Много сил и любви отдал популяризации русской литературы у себя на родине. Переводил в разные годы Блока, Маяковского и наших современных поэтов, составлял антологии. Создал основанную на документах «монтажную» книгу «Жизнь Маяковского». Написал другую: «Кто убил Пушкина?». И биографический роман о Салтыкове-Щедрине — «Сны под снегом». Библиография шестидесятипятилетнего Ворошильского обширна и пестра. Когда его лишали возможности печататься на родине, он отсылал рукописи в эмигрантские издания. Когда его в числе других представителей польской интеллигенции в декабре 1981-го, на второй день военного переворота, возглавленного Ярузельским, арестовали и отправили в лагерь для интернированных, он вернулся оттуда спустя десять месяцев с рукописью стихотворного цикла «Дневник интернированного». Это «польский» дневник. «Венгерский» же возник на четверть века раньше. Сначала в варшавской газете, с мандатом которой Ворошильский в октябре 56-го кинулся в пекло венгерского восстания, затем, в полном виде, в Париже.

После публикации, спустя годы, в «Континенте» (его перевела для журнала Наталья Горбаневская, стихи которой, в свою очередь, переводил Ворошильский) «Венгерский дневник» имел еще несколько изданий, включая «самиздат» — польский, венгерский, русский. Сравнительно недавно в Польше и в Венгрии вышли уже легальные издания. И к каждому, «самиздатовскому» или легальному, автор добавлял — поскольку проходило время, да и аудитория менялась — несколько страничек нового «постскриптума», так что, если его выпускать сейчас книгой, надо бы, считает Ворошильский, со всеми дополнениями. В данном случае — не книга, поэтому предлагаем читателю лишь одно авторское дополнение, то, что было написано для «Континента» в мае 1976-го, спустя двадцать лет после событий. В нем, между прочим, Ворошильский рассказывает и о том, как эта «крамольная» вещь впервые попала к нам: ее тогда, после 56-го, перевел — по заданию руководства Литинститута — какой-то «студент-литовец», после чего она пошла гулять в самиздате. Только теперь автор решился раскрыть, кто именно был этот анонимный «студент». Витаутас Чапайтис, литовский поэт и переводчик, бывший одним из лидеров «Саюдиса», человек, как недавно открылось, сложной биографии. Не правда ли, поразительные обертоны вписала в судьбу книги история?!

Когда «Венгерский дневник» впервые попал мне в руки, я только начинал писать о венгерском кино, и 1956 год (не глухая строка в политическом календаре, а незаживающая рана десятимиллионного народа, в судьбы, в драмы надежд и разочарований которого я тогда с

помощью языка, литературы, экрана, волнуясь, вчитывался) явился в мой дом со всеми своими вопросами, неотвратимыми и тяжелыми. Не разобравшись в них, не «перестрадав» их (помните у Чехова, в «Вишневом саде»: «Вы смело решаете все важные вопросы, но... вы не успели перестрадать ни одного вашего вопроса...»), как можно было, скажите, в полной мере понять характерно нервическую, неизменно «помнящую» о пережитом шоке психофизику современного венгерского кино?.. Как раз в эту пору, со второй половины 70-х, оно начало маниакально вглядываться в смутные 50-е и непосредственно в 56-й, отвоевывая у венгерской цензуры факт за фактом. *«Венгерский дневник» журналиста, оказавшегося на чужих баррикадах, явился невольным подстрочным комментарием к венгерским фильмам и в этом смысле мне сильно помог. Я его тогда перепечатал для себя, и эта машинопись мне с тех пор вроде настольного «путеводителя» по венгерской трагедии: всегда в него заглядываю, если фильм, о котором пишу, на эту тему.*

Их, к слову сказать, немало создано в Венгрии за десятилетие с лишним. «Счастливчик Даниэль» Пала Шандора, «Филемон и Бавкида» Кароя Макка, «Коклюш» Петера Гардоша, «Другой человек» Ференца Коши, последняя часть автобиографической трилогии Марты Месарош... Список был бы внушительным. А если добавить к этим, периода «венгерской гласности», те, что снимались еще по горячему следу и, разумеется, с печатью времени («В полночь» режиссера Дьердя Ревеса с Евой Рутткаи и Миклошем Габором в главных ролях, «Вчера» Мартона Келети) или «шестидесятнические» ленты, в которые печально-памятный 56-й с его смятением, страхом, обреченным героизмом, кровью прорвался-таки если не исходной посылкой, не фабульной линией, не ретроспекцией, то как минимум обмолвкой (к примеру, у Иштвана Сабо в «Возрасте мечтаний», в «Любовном фильме»), получится длинный-предлинный фильм со множеством лиц и изломанных судеб и нагружаемый все новыми и новыми вопросами, уже не столько конкретно-фактическими, сколько историко-психологическими, даже бытийно-философскими. Автор этого коллективного «фильма» о 1956 годе — меняющееся национальное сознание.

Казалось бы, уже вся правда о венгерском 56-м сказана (совсем недавно она была, наконец, сказана и у нас — официальными, государственными устами), а тема не иссякает: снимаются, я знаю, новые фильмы. Впору запустить в производство еще один — не по сценарию, а прямо по «Венгерскому дневнику» Виктора Ворошильского, благо он энергичен и полон бесконечно ценных человеческих деталей и интонаций, как хорошая кинематографическая проза. И этот взгляд... Как раз его-то, может быть, и недоставало в коллективной кинематографической реконструкции венгерской трагедии. Взгляда со стороны. Но не корреспондентски-холодного, а тоже раненного. По-польски. По-восточноевропейски.

Александр Трошин

Виктор Ворошильский

Венгерский дневник

Памяти Михаила Кольцова

Вторник, 30 октября 1956

В самолете

Наконец, после всей беготни и заклинаний — я в самолете, которым отправляют в Будапешт очередной груз польской крови и лекарств. Под крыльями — безбрежная Сибирь облаков. Потом просвет, заржавелые поля, недвижные пути-дороги, Венгрия.

Я отыскиваю в памяти эту страну, какой узнал ее семь лет назад в солнечные сентябрьские дни конгресса ВФДМ и дела Райка. Людные, шумные улицы, погребок, где цедили дешевый сладкий мускат прямо из бочки, старуха, салютующая поднятым кулаком... Но упрямей всего встает одна картина, которую все эти годы долго и безуспешно гнал я, а она все не отставала.

Высокий пожилой мужчина наклоняется ко мне, его кустистые брови почти щекочут меня, его пронзительный шопот пробивается сквозь мое сопротивление:

— Я не первый день в партии. Ласло Райка знаю по Испании и по лагерю. Что сейчас творится — преступление и обман.

— Зачем ты мне все это говоришь? Я тебя не знаю — может, я тебе не верю.

— Потому и говорю, что ты меня не знаешь. С таким только и можно сегодня говорить в Будапеште.

...Мы приземляемся на полупустом аэродроме. Нас окружает группа вооруженных штатских и солдат с трехцветными повязками и нашивками. У некоторых нашивки поверх траурного крепа. Мы молчим.

Печатается с сокращениями.

Разговор с Марьяном

Марьян здесь уже несколько дней. Он выглядит страшно растерянным. С трудом я добиваюсь, чтобы он рассказал, что видел сегодня.

Вместе с Кшиштофом он был свидетелем штурма горкома партии, где защищались десятка два человек из AVH.

AVH — это жандармские отряды политической полиции. Привилегированные, щедро оплачиваемые (зарплата «авоша» вдесятеро выше средней зарплаты рабочего), на жизнь и на смерть связанные с кровавым режимом Ракоши. Янычары из AVH до самого последнего времени держали страну в тисках такого террора, о каком у нас не имели понятия. Ни после ликвидации Берии, ни после отставки Ракоши и ареста Фаркеша в AVH не произошло никаких перемен. 23 октября, когда они открыли огонь по безоружной демонстрации, чаша терпения переполнилась. Вспыхнуло восстание, и к нему тут же присоединились армия и милиция. AVH, официально распущенные правительством Надя, не подчинились решению о роспуске и продолжали провоцировать и сеять смерть. Тогда волна народного гнева залила Будапешт.

Марьян рассказывает, как толпа при поддержке нескольких венгерских танков наступала на крепость «авошей». Они защищались яростно, их залпы укладывали штурмующих на месте. Но вскоре их вытащили из здания и тогда...

У Марьяна дрожат губы, он белее мела.

— Я никогда еще не видел, как людей линчуют. Их вешали за ноги, нескольких разорвали буквально в клочья. Потом прибыли организованные повстанцы — Национальная гвардия — и отстояли пленных. Но те, кого не успели отбить...

Первое путешествие по Будапешту

Темная пустая улица. В нескольких десятках метров от нас маячат черные корпуса танков.

— *Стой, кто идет!*[1]

Солдатик ежится от холода и страха, его блеклые глаза разбегаются, окоченелыми пальцами он ворочает странички наших непонятных паспортов. Он вроде бы не очень понимает, кто мы и зачем в такой час идем в парламент. Но в конце концов машет рукой:

— *Проходи!*

Снова длинная пустая улица, только посветлей и пошире. На углах таблички с выскобленными названиями. Это одна из главных улиц Будапешта — Андрашиут. Соскоблена фамилия Сталина.

Мы идем, не зная твердо, верно ли держим направление. Прохожие редки, зато мимо нас постоянно грохочут глухо задраенные бронемашины. Они словно живут сами по себе, без человека и общаются с миром одними орудийными прицелами.

И опять пусто. Мы ускоряем шаг. Вот на углу сгрудились люди. Однако раньше, чем мы добираемся до них, из-за перекрестка вылетает мотоцикл с двумя венгерскими офицерами. Молниеносно, как карточная колода, взлетает пачка белых листовок — мотоцикл разворачивается и исчезает, листовки медленно облетают на мостовую. Текст короткий, слепо отпечатанный на ротаторе, несколько знакомых венгерских слов не помогают нам уловить смысл. Мы подходим к куче людей на углу — это молодые парни, некоторые держат в руках те же листовки.

— Sprechen Sie Deutsch? Parlez-vous francais? Do you speak English?

Оказывается, ребята немного говорят по-русски — только русский преподавали в школах. Узнав, кто мы, они приглашают нас с собой, приводят в комнатенку, увешанную семейными фотографиями. Появляется хозяин — коренастый усатый рабочий. Пожимая нам руки, называет одну из распространенных венгерских фамилий. Мы угощаем друг друга сигаретами, один из ребят переводит листовку. Она подписана группой войск противовоздушной артиллерии, их первое требование — русские должны оставить Будапешт до 12 часов завтрашнего дня.

— Мы все этого хотим,— комментирует наш юный переводчик.— Это самое главное.

Другие согласно кивают головами. Хозяин, поколебавшись, спрашивает о Польше и глядит на нас с надеждой.

И снова мы блуждаем по незнакомым улицам. Повстанческие патрули дружелюбно указывают дорогу. Автомобиль с трехцветным флагом, напрягшимся, как парус. Два молодых офицера провожают нас почти до цели. И наконец — огромная, пустая, темная площадь перед куполообразным массивом парламента. Мы обходим его кругом, разыскивая выход.

Вот торжественные парадные двери. Я помню их еще с тех времен. Два раза в день мы входили тут на совещания «молодежи мира». Возле той каменной балюстрады обычно стояли греческие девушки в комбинезонах — партизанки с Граммоса. Здесь же, при входе, французские делегаты продавали альбомы импрессионистов, чтобы заработать на обратную дорогу. Дальше шла лестница, на которой элегантные офицеры и одетые в форму активисты проверяли пропуска. Конечным пунктом был многоярусный зал заседаний, окруженный бесчисленными галереями,— здесь на множестве языков произносились длинные речи в защиту мира. При слове «Сталин» мы все поднимались, яро скандировали два энергичных слога и аплодировали собственному энтузиазму, пока не опухали ладони.

Сейчас парадный вход заперт и глух. Другого мы, как ни бьемся, не находим. Мы уже готовы уйти,

[1] Все, выделенное курсивом, написано в тексте по-русски.— Прим. переводчика.

как вдруг неслышно подъезжает машина. Кшиштоф хватается за дверцу и принимается по-французски объяснять сидящему с шофером, что мы — польские журналисты и хотим попасть в парламент, поговорить с кем-нибудь из членов правительства. Пассажир — невысокий, моложавый брюнет — улыбается.

Через минуту мы уже в парламенте.

В парламенте

Нашего собеседника зовут Геза Лошонци. Известный деятель левого крыла коммунистов, он долгие годы был отстранен от дел и подвергался преследованиям. Только теперь он стал государственным министром и членом узкого кабинета правительства. С легкой иронией он сообщает, что у него еще нет ни помещения, ни секретарши и вообще он не блестяще знает здание, куда нас привел. Вместе с ним довольно долго блуждаем по мрачным коридорам, полным пурпура и позолоты в стиле начала века. В этой покинутой людьми императорско-королевской роскоши что-то и жуткое, и гротескное. Ковры глушат шаги. Кажется, повернешь голову и увидишь, как некто бесшумно крадется за нами. Человек? История?

Но вот большая, освещенная, прокуренная комната. Здесь в двух соседних кабинетах работают члены правительства, а с ними несколько писателей и журналистов. В комнату постоянно кто-то входит: то солдаты, не вытягивающиеся по стойке смирно, то рабочие со списками требований на тетрадочных листочках, то небритые студенты. Никто не спрашивает пропусков, никто не говорит: «Сейчас узнаю, примут ли»,— каждый идет прямо к тому, с кем собирается говорить. Разговоры ведутся стоя посреди комнаты и по всем углам. Кто-то звонит по телефону, кто-то оперся на подоконник и крупным, нервным почерком исписывает блокнот. Приток делегаций не устает ни на минуту. У товарищей, которые принимают, синяки под глазами, но они крепко жмут руки ходокам.

Наше интервью идет с перебоями. Появляются новые собеседники, предыдущих отзывают к другим делам. Мы говорим обо всем: о характере венгерской революции, о кристаллизующейся программе правительства народного единства, о требованиях ревкомов, о перспективе на ближайшие часы и дни. Правительство еще не окончательно сформировано, предполагается сделать его более представительным. Только что шли переговоры с социал-демократами — к сожалению, они пока отказались войти в правительство, заявили, что предпочитают выждать. Но и в нынешнем составе правительство, можно

Будапешт. Осень 1956-го. Фото из журнала «Фильм-вилаг»

сказать, с минуты на минуту расширяет свою базу. Об этом свидетельствует условная поддержка, выраженная несколькими наиболее серьезными повстанческими группами,— под их требованиями и правительство готово подписаться. Самые срочные из этих требований: вывод из Венгрии советских войск, легализация политических партий, свободные выборы, наказание виновных. Примерно такую программу только что предложила революционная группа VIII и IX районов Будапешта, во главе которой стоят два офицера, несколько рабочих и студентов, писатель и парикмахер...

Марьян опять рассказывает, что он видел утром. Его это гнетет — и он ищет ответа у венгерских товарищей-коммунистов. Помолчав, один отвечает:

— Поверьте, мы не садисты. Но этих людей пожалеть мы не способны.

Берет слово седой Золтан Санто, член созванной несколько дней назад директории Венгерской партии трудящихся, бывший посол в Варшаве:

— Мы переживаем великую трагедию, трагедию народа и трагедию партии. Над этим народом совершили насилие. Коммунисты виновны — народ отвернулся от коммунистов. Народ прав. Мы должны наконец пойти с народом. Уже очень поздно, мы как партия потеряли почти все, но мы должны пойти с народом. Нельзя умножать стыд, которым мы покрыты.

Ужасна эта боль старого человека, который всю жизнь отдал идее, а на склоне лет обнаружил, что был сообщником преступников.

— А они? С ними что?

— Они-то... Те... Да что там, их уже нету в стране. Уехали.

Ночь

Мне, собственно, следовало бы поставить новую дату — полночь давно миновала. Но для меня только кончается первый день в Будапеште.

Мы уходим из парламента, хотя товарищи предлагают остаться до утра: в городе может быть небезопасно. Поскольку мы все-таки твердо решили уйти, нам дают эскорт — двух солдат с автоматами. Внизу мы нечаянно забредаем в зал, где целая команда укладывается спать вповалку. Когда солдат сразу так много, бросается в глаза тождественность венгерского и советского обмундирования. Однако ничто не помогло: революция сорвала погоны, приколола трехцветные кокарды — и вчера войска-близнецы стали друг против друга.

На улице нам встречаются те же офицеры, что несколько часов назад указали нам дорогу в парламент.

— Ну как, поговорили с правительством? Что они говорят — уйдут русские из Будапешта?

— Говорят, уйдут.

Наши опекуны останавливают машину Красного Креста. Садимся. Двигаемся медленно, колеса еле ползут по пустой улице. За несколько сот метров до советских позиций останавливаемся — там же, где нас задержали по дороге сюда. Выходим, машина уезжает обратно.

— *Стой, кто идет!*

На этот раз перед нами смуглый парень, черноглазый, волоокий. Проверив документы, он охотно заводит разговор. У него характерный кавказский акцент, не признающий русских смягчений:

— *Зачэм лудэй бьем? Нэ разбэрошь, кто прав, кто виноват. Вэрнуться бы живым в Армэнию...*

Отсюда до гостиницы два шага. Будапештская ночь сгущается, все поглощает: фигурки патрульных, грубые очертания танков, свисающие с домов трехцветные и траурные флаги. Тихо — ни лязга гусениц, ни выстрела, ни стона.

Среда, 31 октября

Утро

Пришла Ханка. Усталая, невыспавшаяся. Марьян на нее накинулся.

— Ты что это вытворяешь?

Ханка оправдывается: в здании бывшей «Сабад Неп» она передавала по телетайпу корреспонденцию в Варшаву. Было поздно, среди ночи не стоило возвращаться в гостиницу. Она осталась до утра, повстанцы о ней позаботились: накормили, притащили мягкое кресло, прикрыли сорванной занавеской.

Ханка — неистощимая энтузиастка. Иногда это утомляет, иногда — заражает. Без таких, как она, всегда безошибочно и пылко встающих на сторону правого дела, революции были бы невозможны.

Она рассказывает о своих друзьях — повстанцах из группы Дудаша. Она познакомилась с ними несколько дней назад, когда они захватили огромное здание «Сабад Неп». Они тогда явились в редакцию и стукнули кулаком по столу.

— Хватит кормить народ ложью и руганью.

Редакторы возмущенно заявили, что не станут разговаривать с хулиганьем, и покинули помещение. «Сабад Неп» перестала существовать.

Улица

Полдень. Последние советские танки выходят из Будапешта. На улицах толпа. Стены, витрины, доски объявлений кричат кривобокими буквами: «Не верим Имре Надю!», «Русские — домой!», «Всеобщая забастовка до полного ухода русских из Венгрии!»

Кое-где следы недавних боев. Угол дома иссечен пулями, булыжник вырван из мостовой, тротуар

засыпан стеклом. Витрины — в магазинах, но обувь, игрушки, бутылки вина стоят нетронутыми. Ни одна жадная рука не протягивается к ним...

Но вот книжный магазин Общества советско-венгерской дружбы. Эту дружбу расстреляли, растоптали танками. Теперь перед разгромленным магазином догорает длинный, плоский курган из книг. В золе белеет обгорелый лоскут. По характерному шрифту узнаю: «За прочный мир, за народную демократию»...

Мы пытаемся вникнуть в содержание бесчисленных листовок и призывов, густо расклеенных по улице. В листовке, темной от ротаторной краски, повторяется имя Миндсенти — требуют его освобождения. Сегодня, он, кажется, уже освобожден. Поперек призыва кто-то написал красным карандашом: «Nem tel kommunismus!» Ту же самую рукописную надпись мы встречаем еще несколько раз. Старичок в истертом пальтишке и выцветшей шляпе, к которому мы обратились с вопросом, знает немецкий язык и охотно объясняет:

— Это значит «мы не хотим коммунизма».— И от себя добавляет: — У нас никто не хочет коммунизма. От младенцев до стариков — никто. Нам его вот как хватило, на всю жизнь!

В редакции

Теперь в прежнем здании «Сабад Неп» несколько новых редакций. В единственной из старых — «Сабад Ифъюшаг» — журналисты толкутся по комнатам, бессмысленно разглядывают обои, молчат.

— Что случилось?

— Союз молодежи распущен. Газета больше не выходит.

— Наша редакция была в первых рядах борьбы за свободу,— говорит кто-то с нескрываемой горечью,— а теперь на свалку...

Сегодня конец месяца. Кассирша выплачивает нашим безработным коллегам последнюю зарплату.

Снова улица

Маленькая, пухлая Жужа провожает нас от редакции до Революционного комитета интеллигенции.

— Что ж это выходит? — спрашиваем.— Обидела вас революция?

— Кто захочет, всегда найдет себе место в революции,— серьезно отвечает Жужа.

Улица еще голосистей, чем была. На стенах новые надписи, призывы, карикатуры. На дверь, мимо которой мы проходим, кто-то прикрепляет большой красочный герб Кошута с надписью: «Партия мелких землевладельцев».

— Десятка четыре партий образовались сегодня в Будапеште,— сообщает Жужа.

Газетчики продают издания этих партий. Пожалуй, охотнее всего раскупают социал-демократическую «Непсаву».

Мальчишки суют нам листовки, начинающиеся жирным заголовком: «Nady Imre' ben bizalmunk!»

Жужа переводит: «Мы верим Имре Надю!»

Смысл листовки такой: мы ему верили, с его именем вышли на первую демонстрацию 23 октября. Потом мы потеряли к нему доверие: слова его были двусмысленны, а поведение неустойчиво и непоследовательно. Только теперь мы знаем, в чем дело: Имре Надь фактически был пленником клики Эрне Гере. Когда он выступал по радио, у него за спиной стояли агенты с пистолетами. Теперь Надь выражает народные требования, и мы возвращаем ему наше доверие и поддержку.

Подписана листовка революционной студенческой молодежью.

В ревкоме

Комитет, куда нас впускает бдительная охрана из вооруженных студентов, помещается на юрфаке Будапештского университета. Еще вчера он назывался Ревкомом интеллигенции, поскольку возник в дни восстания как неформальный коллектив левых интеллигентов — профессоров, писателей, юристов,— желавших поставить на службу событиям всю коммунистическую мысль. Однако в ходе восстания авторитет комитета возрастал, к нему начали присоединяться представители фабрик, молодежи, армейских соединений. Как раз сегодня по всеобщему требованию он преобразован в Будапештский ревком.

Обо всем этом рассказал профессор Маркуш — коммунист, участник Клуба Петефи, а сейчас председатель ревкома. Он стал им за несколько часов до того, как мы вторглись в небольшой зал заседаний, в лихорадочную дискуссию активистов. Тут мы услышали о проектах дальнейшего расширения рамок деятельности Ревкома, о необходимости контактов с кругами, прежде с ревкомом не связанными, с разными политическими партиями и т. п. Как раз когда профессор Маркуш говорил об этом, в зал заседаний входил исхудалый, опирающийся на палку священник.

Но весь этот разговор был в конце нашего похода в ревком. Перед тем мы долго кружили по длинным коридорам, по прокуренным прихожим, по усыпанным окурками холлам. Мы разглядывали толкущихся, шумящих, красноречиво приветствующих друг друга людей — у каждого было неотложное дело к ревкому: программа, прокламация, план действий, предложение контактов. И в этой самой толпе, где сначала мы почувствовали себя такими потерянными, произошли две неожиданные и очень важные для меня встречи. Спешившая по своим делам Жужа беспомощно оглядывалась в поисках, кому бы передать хлопотливых гостей, кто бы мог быть нам переводчиком. И тут к нам подошла невысокая женщина в косынке.

— *Я говорю по-русски.*

Откуда? Несколько лет прожила в Москве. Оказывается, перед нами дочь Дьердя Лукача Анна. Разговор переходит на общих московских знакомых, а потом — мгновенное озарение:

— Так вы, наверное, знаете и Маргит?

— Маргит?! У меня с ней как раз здесь свидание, она вот-вот придет.

Действительно, через минуту я вручаю маленькой темноволосой женщине-философу письмо, которым снабдил меня Лешек.

— Значит, я должна растолковать вам нашу революцию? Идемте.

Мы сидим в большой, пустой, темной аудитории. Маргит и ее коллеги подробно рассказывают мне о 23 октября — они все были в числе демонстрантов, а вот этот парень со сросшимися бровями пытался вручить на радио резолюцию демонстрантов... Они рассказывают о революционных и социалистических лозунгах, с которыми вышли, и о кровавой расправе над безоружными в ответ на эти лозунги. День за днем излагают они мне ход революции и сталинской контрреволюции — и я снова убеждаюсь, что мы в Варшаве не ошиблись, видя венгерское движение благородным и близким нам. Наконец, рассказ доходит до нынешнего дня. Мои собеседники настроены оптимистически: из хаоса и раздробленности, считают они, уже вырисовываются очертания новых форм социального движения и революционного общества. Они рассказывают, что сегодня, когда традиционные партии либеральной демократии выступили открыто, формируется и такая партия, какой еще не бывало: революционная партия молодежи. Это будет большая, динамичная партия, выросшая из демократического движения последних месяцев и из восстания,— партия, полная решимости бороться за человеческое лицо социализма.

— У нас в стране социализма никогда не было,— говорит кто-то.— Была картотека полутора миллионов стукачей в AVH, но разве это и есть социализм?

— А каково будет отношение партии молодежи к коммунистам?

— Независимость и искренний союз. Разумеется, если они стряхнут с себя сталинизм. Если же нет...

— У коммунистов тоже реорганизация,— говорит Маргит.— Будет новая партия, с другим названием, с новым руководством. Над этим сейчас работают Надь, Лошонци, Лукач...

— А Кадар?

Маргит кривится. Парень со сросшимися бровями машет рукой. А Анна спрашивает:

— Хотите повидать Лукача? Он вам подробней расскажет о новой партии.

— А застанем ли мы его?

— Да, он сейчас все время дома, чтобы каждый мог его застать.

У профессора Лукача

Я, конечно, мог себе представить, что когда-нибудь в жизни встречу Дьердя Лукача. О чем бы я с ним говорил? Наверное, о гегелевской эстетике, о критическом реализме, о Томасе Манне. Но мог ли я вообразить, что познакомлюсь с Лукачем в таких особых обстоятельствах и что первой его фразой будет:

— Культуру оставим в покое, ладно? Есть дела поважней.

Между прочим, Дьердь Лукач в правительстве Надя... министр культуры.

Окна уютной профессорской квартиры выходят на Дунай. Стены окружают нас плотными шеренгами разноцветных переплетов. Напротив лампы застыл в издевательской улыбке азиатский идол. Мы сидим вокруг большого семейного стола и говорим о делах «поважнее культуры».

Сын профессора, инженер, год назад уволенный из тамошнего Госплана, рассказывает, как уничтожили гордость и богатство Венгрии — виноградники. Потом он объясняет механизм на вид весьма эффективного, а по существу напрасного и разрушительного роста производства в странах народной демократии. Я не стану приводить здесь его интересные рассуждения, которые, во всяком случае, меня, невежду, убеждают. Седовласая жена Лукача расспрашивает меня, как происходил польский Октябрь. Наконец, разговор сворачивается на вопрос о партии. Выясняется, что внутри нынешнего руководства ВПТ идет отчаянная борьба двух тенденций: одни хотели продолжать несколько обновленную, но в общем-то прежнюю линию, другие жаждут полностью отвергнуть сталинские традиции ВПТ и создать новую марксистскую партию. Профессор Лукач, разумеется, принадлежит к этому второму, революционному течению.

— А кто еще?

— Надь, Лошонци, Донат, Кадар...

— И Кадар? — переспрашиваю я.

— Какие могут быть сомнения,— не понимает профессор.

Новая партия не может рассчитывать на скорый успех: коммунизм в Венгрии основательно скомпрометировал себя. Вокруг партии, очевидно, соберутся маленькие группы прогрессивных интеллигентов, писателей, немного молодежи. Рабочий класс, вероятнее, пойдет за социал-демократами. На свободных выборах коммунисты получат пять, максимум десять процентов голосов. Может, не войдут в правительство, окажутся в оппозиции... Но партия будет существовать, сохранит идею, станет интеллектуальным центром, а спустя годы — кто знает...

Пока она, однако, все еще не создана, продолжаются споры об оценке положения, и в то время как все другие партии возникли, коммунисты опаздывают не меньше, чем на сутки.

Мы договариваемся, что я позвоню завтра.

Четверг, 1 ноября

Студенты

Утром пришли студенты, знакомые одного из наших журналистов. Среди них девчонка с шапкой волос и огромным автоматом, грозно выставившим дуло. Ее спросили, умеет ли стрелять,— она обиделась.

Потом пошел разговор, что вешают «авошей». Мы знаем, что гвардейцы принципиально не принимают в этом участия, часто даже вырывают «авошей» из рук разъяренной толпы. Но как отнесутся наши новые знакомые к самой проблеме самосудов?

Студентка выразительно пожимает худенькими плечами.

— А вы не думаете,— спрашиваем мы ее,— что среди линчеванных могут оказаться совершенно невинные?

Нет, этого она не допускает.

Тогда мы рассказываем, что во вторник, после захвата горкома партии, где укрепилась большая группа «авошей», жертвой самосуда пал, в частности, второй секретарь горкома, который при Ракоши несколько лет просидел в тюрьме и только недавно вышел. Никто не стал слушать его объяснений, что он ничего общего не имеет с «авошами», что он только находился в занятом ими здании,— с ним поступили, как с теми. А только что новое известие: сегодня ночью убили одного коммуниста вместе с семьей — мы знаем адрес, где это случилось. Мы не хотим обобщать эти нетипичные случаи — но можно ли ими пренебречь?

Студенты смущены и встревожены. Участники великого и честного движения, они не заметили грязной кровавой пены на гребне волны... Им не пришло в голову, что гнев народа, чаще всего справедливый, бывает слепым и бессмысленно жестоким.

Памятник

Я перехожу ту самую площадь, где в первый день революции его свалили с пьедестала. Точнее, срезали ацетиленом на высоте коленей. Остался единственный в своем роде памятник — пара огромных сапог на высоком постаменте. Из правого голенища еще торчит шутовской пук соломы — приглашает очередного желающего влезть в сапоги.

Их прежний владелец был перетащен за несколько улиц от площади его имени и брошен на мостовую. Глухим эхом отдаются размеренные удары. Бронзовый гигант превращается в кучу бесформенных обломков. Каждому хочется взять на память осколок Сталина.

Атаман

Высокий, широкоплечий, темноволосый, с выразительным, хотя скорее отталкивающим, широким скуластым лицом. Тирольская шляпа, пальто наброшено на плечи, черные краги. Он входит в комнату в окружении свиты, среди его приближенных — молодая женщина, набожно записывающая каждое слово вождя. Вот краткая биография Йожефа Дудаша, сообщенная его личным пропагандистом. Родился Дудаш в 1912 году, по профессии инженер-механик. Был в компартии, вышел из нее в 1940-м. Перешел в партию мелких землевладельцев, сразу после войны был выбран в парламент. С 1946 по 1954 год без процесса и приговора сидел в разных тюрьмах и лагерях. Принял участие в восстании с самого начала, сражался на Московской площади, организовывал ревкомы. Группировка, во главе которой он сейчас стоит, называется Национальным ревкомом.

Мы просим Дудаша очертить характер его движения. Не задумываясь, он дает четыре эпитета: национальное, революционное, демократическое, социалистическое. Программа движения: немедленно вывести русские войска из Венгрии; создать единый фронт правительства и революционных сил — рабочих и солдатских советов, а также других народных представительств; пополнить правительство представителями исторических демократических партий; никакой терпимости к правым фашистским группировкам; сохранить социалистическое устройство, одновременно гарантируя всем гражданам свободу совести и отвергая экономический догматизм.

— Мы исходим,— заканчивает Дудаш,— из требований жизни, из общественной целесообразности, из интересов рабочего класса и крестьянства и при этом стоим на платформе национального единства.

Все это звучит слишком общо, чтобы вызвать почтение к политическим способностям нашего собеседника. Мы все же пытаемся прижать его к стенке и спрашиваем, как он относится к существующим партиям и не думает ли создать свою.

— Сейчас важно закрепить достигнутое в ходе революции. Позже, если развитие не остановится, я, вероятно, вступлю в какую-нибудь партию, ставящую названные цели.

— Какая партия вам ближе всех?

— Ни одна партия еще не разработала экономической программы. А по важнейшим политическим вопросам между демократическими партиями царит согласие, и все мне одинаково близки.

— Поддерживаете ли вы нынешнее правительство?

— Частично. Полностью я мог бы поддерживать коалиционное правительство, куда вошли бы Имре Надь, Янош Кадар, Бела Ковач, Анна Кетли, Сандор Кишш, а также представитель национального ревкома.

Нетрудно догадаться о каком представителе идет речь. В ходе разговора все ощутимей, что независимо от программы у Йожефа Дудаша еще и незаурядные личные амбиции. К концу они обнаруживаются со всей откровенностью.

— Наши ближайшие задачи: сформировать временное коалиционное правительство, установить вместе с русскими сроки вывода их войск, назначить дату всеобщих свободных выборов, навести в стране порядок и спокойствие. Ввиду этого я вступил вчера вечером в контакт с Москвой и предложил общие шаги с целью урегулирования положения. Я предложил также правительство в том составе, о каком я только что говорил.

Не знаю, обычный ли это блеф или за этим что-то реальное. Во всяком случае, устремления Дудаша не из самых скромных. Так кто же он, этот вождь Национального ревкома, выпускающий свою газету, устраивающий вокруг себя атаманские мизансцены, хвастающий «контактом с Москвой» и — в интервью польским журналистам — заявляющий о желании войти в правительство? Действительно ли он фашист? На чем основано такое мнение? Или попросту атаман, авантюрист, «сильный человек», рвущийся к личной популярности и власти? А если так, то насколько он опасен для революции? И много ли еще потенциальных Дудашей в этой стране?

Партия

Как вчера договорились, звоню профессору.

Да, кое-что он уже может сказать. Партия создана. Она называется Венгерская рабочая социалистическая партия. Сегодня по радио передадут ее программное заявление, а завтра выйдет первый номер новой газеты «Непсабадшаг» («Народная свобода»). Образован оргкомитет в составе семи человек. Есть ли у меня под рукой блокнот? Профессор диктует: Имре Надь, Геза Лошонци, Золтан Санто, Янош Кадар, Ференц Донат, Дьердь Копачи, Дьердь Лукач.

Главный редактор газеты — Шандор Харасти, замечательный журналист, в последние годы отовсюду уволенный...

Да, партия совершенно новая, с новым членством, ни один прежний член ВПТ не переходит в нее автоматически...

Ну да, конечно, я могу звонить. Профессор охотно сообщит мне все, что будет нового...

Я откладываю трубку и думаю о мужестве людей, которые решили остаться на посту. Может показаться парадоксальным, что именно эти бунтовщики, которых в прежней партии преследовали за всяческие уклоны, отстраняли от дел, клеймили, сажали в тюрьмы,— в трудном и опасном положении поднимают знамя коммунизма, а ортодоксальные горлодеры способны только унести за границу свои драгоценные головы, послав народу на прощанье автоматные очереди. Но это не парадокс — это закон.

А тем временем...

А тем временем в Будапешт с утра стекались тревожные вести: венгерскую границу со стороны СССР и Румынии непрерывно пересекают все новые отряды советских войск, занимают аэродромы, железнодорожные узлы, все стратегические пункты.

На официальный запрос Имре Надя (он сегодня к функциям премьера присоединил портфель министра иностранных дел) посол Андропов заявил, что это ложные слухи и никто не вводил в Венгрию новых соединений.

Через несколько часов запрос повторяется. Ответ: речь идет только о том, чтобы обеспечить эвакуацию мирных советских граждан и раненых солдат.

Вечером Имре Надь созвал пресс-конференцию. Только наши журналисты догадывались, в чем дело: они знали о тщетных дипломатических усилиях, о напрасных попытках посредничества, о том, что Надь исчерпал все возможности, прежде чем решиться на последний, отчаянный шаг. Конференция долго не начиналась, западные журналисты соревновались в догадках о том, что будет. Наконец, зачитано короткое заявление: в связи с передвижениями новых советских соединений венгерское правительство выражает протест и требует отвода всех советских войск. Одновременно правительство денонсирует Варшавский договор и провозглашает нейтралитет Венгрии.

Пятница, 2 ноября

Газеты

Со дня на день их все больше. Почти все редактируются и печатаются в здании бывшей «Сабад Неп», захваченной группой Дудаша. Дудаш лоялен: свою газету издает и другим не мешает. Сегодня к вееру газет, печатающихся под крылышком Дудаша, прибавилась коммунистическая «Непсабадшаг». Ее делают бывшие журналисты «Сабад Неп», в разное время уволенные из редакции и подвергшиеся политическим преследованиям.

На первой полосе «Непсабадшаг» напечатано воззвание ВСРП — то, что Кадар вчера читал по радио. Вот его содержание:

— Мы обращаемся к тем, кого некогда любовь к народу и родине, благородные идеи социализма привели в ряды партии. Ракоши и его клика сделали партию орудием тирании, растратили нравственный капитал партии. Народное восстание свергло эту клику. Мы по праву утверждаем: товарищи, вы подготовили восстание. Венгерские коммунисты — писатели, журналисты, тысячи рабочих и крестьян, невинно арестованные старые бойцы — сражались в первых рядах. Мы гордимся тем, что вы приняли участие в вооруженном восстании.

— Мы обращаемся к вам со всей откровенностью. Народное восстание стоит на распутье. Либо демократические партии будут достаточно сильны и защитят власть народа, либо мы окажемся лицом к лицу с контрреволюцией... Еще не миновала страшная угроза иностранной интервенции и превращения Венгрии в новую Корею.

— В этот трудный час те коммунисты, что сражались против клики Ракоши, вместе с многочисленными патриотами и социалистами создают новую партию, навсегда порвавшую со злом минувшей эпохи.

— Партия основывается на идеях национальной независимости и дружбы со всеми странами, в первую очередь социалистическими. Партия защищает и будет защищать достижения республики: земельную реформу, обобществление заводов, шахт, банков, несомненные социальные и культурные приобретения народа. Партия борется и будет бороться за демократию и социализм, не рабски копируя чужие образцы, но опираясь на специфику и прогрессивные традиции нашей страны, на марксизм-ленинизм, освобожденный от сталинизма и всяческого догматизма.

— В этот исключительный, нелегкий час нашей истории мы призываем вас присоединиться к нам. Членом партии может стать каждый венгерский трудящийся, который считает наши цели своими и не ответствен за преступную политику клики Ракоши. Мы рассчитываем на всех, кто раньше, из-за режима антинародного руководства оставался в стороне...

Поразительно, что основные лозунги повторяются во всех газетах, в заявлениях всех политических группировок. И не только требования независимости, но и социальные — те, что провозглашают сохранение основных экономических достижений народной демократии. Даже Бела Ковач, глава партии мелких землевладельцев, заявил: «Пусть никто не мечтает о возврате прежнего. Мир графов, банкиров, капиталистов исчез навсегда» (это напечатано в их газете «Кишш Уйшаг»).

Один из наших коллег делает отсюда вывод, что программы ничего не значат, а лишь являются словесной завесой для реальных невысказанных устремлений каждой группировки. Я думаю, это не так: не исключая тайных намерений той или иной партии, я придаю решающее значение общественному мнению, которому должны были подчиниться все движения, желающие удержаться на поверхности. Искренне или неискренне, но они вынуждены хранить верность провозглашенным сегодня программам — иначе они погибнут. А выработка программных различий пойдет вокруг иной проблематики, не той фундаментальной, отношение к которой большинства народа одно и то же и весьма недвусмысленное.

Но вернусь к сегодняшней будапештской прессе. Газеты печатают призыв заводских ревкомов Ганца, Мавша, Чепеля и ряда других — призыв к рабочим вернуться на работу. Правительство выполнило важнейшие народные требования, будут выполнены и остальные. Продолжение забастовки парализует экономику страны, ослабляя не врага, а революцию. С таким же призывом обратился полковник Малетер, популярный вождь повстанцев, ныне первый заместитель министра национальной обороны.

В гостинице

Во второй половине дня я вернулся из города и засел писать обещанную корреспонденцию для «Штандара млодых».

Это будет не столько корреспонденция, сколько письмо друзьям — про все, что я здесь увидел, пережил и понял...

И вот я сижу в своей нетопленной комнате и пишу. Время от времени я выхожу в холл погреться и каждый раз сталкиваюсь с новой стадией «дела нашей гостиницы».

Наша гостиница — здание весьма роскошное. Она принадлежала ЦК ВПТ и предназначалась в основном для заграничных гостей. Когда группа польских журналистов поселилась в ней, большинство номеров пустовало.

Дирекция гостиницы давно смотала удочки, персонал перестал являться на службу, на месте остались только старые портье, истопник (впрочем, котлов он уже не топит) и уборщица.

Вчера вокруг гостиницы начали собираться разные местные соседи, которые, видимо, живут в далеко не блестящих условиях и справедливо рассуждают, зачем такому отличному зданию пропадать зря. До штурма, однако, чудом не дошло, всего лишь велись очень спокойные переговоры сквозь застекленные парадные двери. Потом толпа разошлась, но сегодня собралась снова. Нас, когда мы возвращались из города, очень вежливо пропустили.

Портье сегодня был, видать, порешительней, так как, в очередной раз выскочив погреться, я обнаружил кой-кого из толпы в холле и на лестнице. Еще позже все снова скучились у двери и слушали пылкую речь какого-то мужчины с трехцветной повязкой. А когда я вышел в последний раз, уже закончив статью, — ни в холле, ни у двери никого не было.

— Что случилось? — спросил я истопника-словака, с которым мы объяснялись на русско-польско-чешском волапюке.

— Им человек из квартального ревкома сказал: стыдно, мол, перед иностранцами, что, мол, иностранцы подумают, революция, мол, должна уважать зáконы... Ну, они собрались и пошли.

Я вернулся в номер и записал эту непонятную историю, а за нею наспех и все услышанные за последние дни анекдоты из области права времен Ракоши.

Хрестоматия из области права

Рассказ первый

Постановили удалить из столицы непроизводительный элемент, пятнающий ее социалистический облик.

Приходили к старым, одиноким, больным людям, сажали их с вещами в грузовики и вывозили в деревни. Чаще всего оказывалось, что никто из крестьян не жаждет принять навязанных властью нахлебников. Конвойные спешили и не забивали себе головы чепухой. Оставляли своих подопечных и багаж под первой попавшейся ивой и возвращались в город, где их ждали новые подвиги.

Бывало, шел дождь, бывало, ударял мороз.

Рассказ второй

Восстание открыло двери тюрьмы. Вышла женщина-политзаключенная.

Был ей сто один год. Посадили ее в девяносто шесть. За несдачу госпоставок.

Рассказ третий

Ему сказали: «Не будем толковать народу о политических разногласиях. Сомнения и дискуссии — это не для народа. Скажем, что была измена,— это доступно воображению каждого. Партия избирала тебя — ты должен пожертвовать собою для партии. Это страшно, но ты же старый товарищ, разве ты можешь не помочь партии?»

Потом ему сказали: «Ты во всем признаешься, и мы приговорим тебя к смерти. Приговор не будет приведен в исполнение. Ты сменишь фамилию, поедешь с семьей в дружественную державу, будешь спокойно жить и работать».

Когда его вели на виселицу, он вырывался и кричал: «Мы же не так договаривались!»

Это история Ласло Райка.

Рассказ четвертый

В предыдущей истории он был одним из тех, кто воплощал Закон. Он действовал в соответствии с местом, которое занимал. Вышестоящие не могли пожаловаться на него. Игра шла по правилам.

Но когда того повели на виселицу — этому вдруг не хватило последовательности. Он запротестовал против нарушения уговора. Его арестовали как двурушника и соучастника преступлений повешенного. Спустя годы он вышел совершенно разбитым.

Это история Яноша Кадара.

Вечерние известия

За ужином Роман рассказывает о том, как он сегодня был в лагере «авошей». Он разговаривал со многими из них: они спокойны и не выражают никаких претензий к повстанцам. Он видел одного «авоша», сильно потрепанного толпой и спасенного чуть не в последний момент. Этого человека обвинили в том, что он попросился в попутную машину, потом убил пассажиров, выбросил трупы и поехал дальше. Он доказывает, что это неправда, ничего он этим людям не сделал, они просто сами вышли из машины. Милиция ведет следствие: окажется виновным — пойдет под суд, а если нет — будет освобожден с соответствующими документами. Сейчас уже многих выпускают.

Мы идем с Ханкой в посольство — звонить в Варшаву. По дороге встречаем Кшиштофа.

— Слыхали?

— ?

— Кадар сбежал.

Оказывается, еще вчера вечером, прямо после совещания актива новой партии, где Кадар выступал по поручению оргкомитета, он сел с Мюннихом в машину, и след их простыл.

Несколько дней назад Ференц Мюнних сказал: «Единственное, что нам осталось,— с честью погибнуть». Видно, передумал. Но Кадар, который исчез буквально через несколько минут после публичного выступления в защиту новой линии? Возможно ли нанести партии такой удар бессознательно?

— Ну что ж, парень вышел из игры. Видать, надоело.

— А если только садится играть?

Суббота, 3 ноября

Поездка в провинцию

На слегка обшарпанной, но надежной «Варшаве» мы трогаемся на рассвете на северо-запад.

В нашей журналистской команде четверо: Ханка, Марьян, Зыгмунт и я. Еще с нами два будапештских парня: щербатый Иштван — это он раздобыл машину — и шофер Бела, веселый красавчик, похожий на героев итальянского кино. С ним, к сожалению, мы ни на каком языке не можем объясниться — только от Иштвана узнаем, что Бела работал шофером в ЦК партии.

Время раннее, а город оживлен. Одни сметают с тротуаров осколки стекла, другие чинят трамвайные рельсы, поднимают опрокинутые вагоны. Мимо нас проходят рабочие с сумками через плечо — похоже, на работу, но трудно поверить, что на вчерашний призыв откликнулись так быстро. Мы спрашиваем Иштвана — его, в свою очередь, удивляет наше недоверие: ясно, на работу!

Мы въезжаем в узкие улочки Буды, поначалу столичные с вывесками и витринами, потом все скромней, но нигде они не напоминают трущоб, какие я видывал на окраинах других столиц. Мягко и незаметно улица переходит в шоссе, окаймленное рядами осенних, заиндевелых, но все еще зеленеющих буков и дубов.

Нас охватывает внезапное веселье, будто мы пересекли не только границу города, но и границу невыносимого нервного напряжения, в котором прожили несколько долгих, как годы, дней. Спокойный, скучноватый, политически не окрашенный сельский пейзаж вдруг высвободил неудержимую потребность забыть о тяжкой истории, свидетелями которой мы являемся, отдаться более светлым, более легким, попросту нездешним мыслям. Мы перемываем косточки всем в своих редакциях, потом наперегонки рассказываем что ни на есть глупейшие, бородатые анекдоты, наконец, Зыгмунт запевает какую-то

бессмысленную песенку: «Эй, мамбо, мамбо итальяно...» Больше он слов, конечно, не знает, но нам это не мешает, и мы все подхватываем: «Эй, мамбо...» Иштван и Бела тоже подпевают.

Тем временем «варшавка» энергично пожирает километры. Мы проезжаем дымящиеся трубы Татабаньи — знаменитого шахтерского центра, который дал Будапешту в дни восстания одну из самых активных боевых дружин. Делаем круг вдоль узенького озерца Тато и въезжаем на шоссе, ведущее в Комаром — железнодорожный узел на чехословацкой границе.

— «Эй, мамбо, мамбо итальяно...»

Песенка встает колом в горле. Навстречу приближается знакомый рокот. Мы тормозим и съезжаем вправо, прямо под стреху маленькой деревенской корчмы. Зеленое бронированное чудовище проходит мимо нас и скрывается за горизонтом.

Корчма в Аче

В корчме ничего не достать, кроме хлеба и вина. Но сюда сходятся крестьяне и живущие в деревне рабочие комаромских фабрик. Мы едим хлеб, потягиваем вино, разговариваем.

Как выглядела революция в Аче?

— Как положено. Вышли на демонстрацию, организовали комитет. Стрельбы не было. И до сих пор полное спокойствие.

Мы спрашиваем про коммунистов. Их тут, конечно, хватало — больше сотни. Вот порядочных почти не было. И десятка не наберешь. Эти в ревкоме. А остальные? А чего, сидят себе тихо.

Колхоз? Колхоз в деревне есть. Еще не распустили. Но мужики не хотят колхоза. Дождутся разрешения правительства и распустят.

А чья раньше была земля? Графская. Ну, эти уже не воротятся, такого никто не допустит.

— А если бы попробовали?

Крепкий, кряжистый мужик в домотканой куртке поднимает кулак:

— Тогда второе восстание устроим!

Листовка

Мы получили ее на прощание от молодого венгерского офицера.

Она написана на плохом русском языке, со смешными ошибками, но серьезно и недвусмысленно.

...Советские солдаты!

Мы, рабочие вагонной фабрики в Дьере, заявляем, что и в странах народной демократии рабочие крепко защищают главные достижения социализма, то есть всеми силами выступают против крупных землевладений и майоратов, против возвращения капиталистам крупных предприятий и банков. В то же время мы против ракошистско-сталинской реставрации.

Нас беспокоит вторжение советских войск в Венгрию. Отсюда наш нейтралитет, провозглашенный в ООН, который мы хотим защитить сами, не допуская провокаций ни против служащих Советской Армии, ни против их семей. Каждого, кто вопреки нашей воле обратится к таким средствам, мы будем считать врагом против дела Венгрии.

Советские солдаты!

Не стреляйте в венгерских!

Танк

Он стоит за городом, недалеко от моста, на перекрестке дорог. Пузатый, солидный, он тяжко осел на влажную землю и устроился накрепко, словно он не нечто движимое, а прозрачная постройка, первая в запланированном поселке. Когда мы подъезжаем, он как раз выполняет еще одну функцию — трибуны. На трибуне стоит парень, белобровый, курносый, каких в Москве я встречал тысячи, с соломенным чубчиком, выбивающимся из-под лихо заломленной на ухо пилотки. Рядом с ним, свесив ноги, сидит раскосый богатырь и сосредоточенно скручивает цыгарку. Сзади на танке стоит третий — массивный, с каменным мужицким лицом, в длинной шинели, крепко сжимая автомат. Вокруг танка несколько десятков венгров, и первый солдат держит речь, ораторски подавшись вперед:

— А зачем было рушить памятники? А книги жечь зачем? Это что, по-вашему, культура?

— Так за памятники людей убивать? — откликаются из толпы.

Солдат колеблется.

— Оно, конечно, камень человека не стоит. Но зачем было рушить памятники героям? Тем, кто за святое дело полегли?

— Сначала снесли только памятник Сталину.

— Сталина мы тоже не признаем,— хмуро соглашается солдат.

Его раскосый коллега раскуривает могучую самокрутку и с наслаждением выпускает дым. Третий вдруг выходит из каменной неподвижности и грубо ворчит:

— Хватит разговорчиков.

Первый машет рукой и быстро говорит:

— Разойтись! Разойтись!

И ныряет в глубь танка.

Граница

Поздним вечером проезжаем городок Хедьесалом и приближаемся к венгерско-австрийской границе.

За несколько километров перед границей нас останавливают возвращающиеся оттуда таможенники.

Они, как обычно, отправились на службу, но советские солдаты не допустили их. Венгры и нам советуют повернуть. Шофер колеблется, но мы уперлись. Едем лесной дорогой среди сгущающегося мрака.

Наконец, мигает огонек. Машина останавливается. Выходим и делаем несколько шагов, пока нас не останавливает громкий окрик по-русски.

Впереди белеет опущенный шлагбаум. За шлагбаумом туманно маячат спящие танки. Перед шлагбаумом — солдат с автоматом наизготовку. Не называя себя, мы вступаем в переговоры.

— Можно перейти границу?

— *Нельзя!*

Повезло — что бы мы делали, если бы позволил?

— А что, только сейчас нельзя? А завтра утром, например, будет можно? А если не завтра, то когда?

— *Никогда!* — решительно отрезает солдат.

— А с той стороны в Венгрию можно перейти?

— Тоже нет. Там уже два дня стоят машины Красного Креста, а мы не пропускаем.

Ну что ж, мы докладываем часовому, что смирились — и неожиданно слышим смущенный, изменившийся голос:

— Я лично вам полностью сочувствую, товарищи, но что поделать — приказ.

Мы желаем ему спокойной ночи и возвращаемся в машину.

Обратный путь

Долго тянется обратная дорога от австрийской границы до Будапешта. Нас постоянно останавливают бдительные патрули национальной гвардии. Проверка документов, дружеская улыбка: «lengyel ujsagiro» — и снова в путь. Однако едва зеленая «варшавка» набирает скорость — следующий патруль.

Не так ли выглядят в эту ночь все венгерские дороги? Я воображаю себе страну, погруженную во мрак, и тысячи спокойных, но решительных часовых, заступающих путь тому, кого нельзя пропускать...

Только в одном случае парни с трехцветными повязками опускают руки: когда по шоссе, ровно гудя моторами, движутся зеленые советские бронетранспортеры. Тогда часовые отходят в сторону и провожают бронетранспортеры хмурым вопросительным взглядом. Не провоцировать.

Две из наших встреч с патрулями не ограничиваются проверкой документов. В первый раз — когда мы только что повернули от границы. Видно, мы возбудили подозрения своим упрямством, когда нас предостерегали, что на границе искать нечего. В наказание теперь сидим в будке и разглядываем подразделение гвардейцев, которые во главе с командиром дисциплинированно слушают запущенное на полную катушку радио «Свободная Европа».

Эпизод был бы скорее юмористическим, если бы один из наших не признался потом, что у него в кармане три удостоверения AVH, подаренные на память будапештскими повстанцами. Если их сейчас найдут! Но до обыска не доходит. Комендант милиции в Хедьесалом в конце концов верит, что к белому шлагбауму нас толкало только журналистское любопытство...

Второй раз — уже проехав Дьер и Комáром — нам приходится вылезти из машины, и ее всю перетряхивают. Когда мы залезаем обратно, начальник патруля объясняет: тут проезжали какие-то машины и разбрасывали газетки, подписанные Коммунистической партией Чехословакии. Паскудные газетки. Вот одна.

Из венгерского текста мы понимаем только «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!» Зато достаточно выразительная карикатура, которая, видимо, изображает смысл венгерской революции. С австрийской стороны границы стоит господин с животиком (капиталист), господин с усиками (помещик) и господин в экзотическом мундире (хортист). С другой стороны радостно протягивают объятия венгерские повстанцы. Марьян берет газетку для коллекции.

Когда выясняется, что мы не чехи, распространяющие антиповстанческую пропаганду, нас отпускают с миром.

Мы обгоняем длинную колонну грузовиков, наполненных розовыми мясными тушами. Вспоминается корчма в Аче и обида крестьян, когда мы спросили, почему они продают продукты в Будапешт. «Мы денег не берем! Там кровь проливают...» А эти грузовики с мясом — не то же ли самое выражение солидарности со столицей?

Перед сном

В гостинице мы безжалостно будим товарищей. Надо же поделиться впечатлениями от поездки в Задунайский край и, главное, расспросить их о субботних новостях.

Францишка и Лешек тоже были в провинции — на юго-востоке, в Сольноке. Впечатления у них те же, что у нас: в стране наступает стабилизация, правительство становится настоящим правительством, получает поддержку всех революционных сил.

В Будапеште сегодня было спокойно. За пятницу и субботу — ни одного происшествия. Многие «авоши» добровольно являются в следственную комиссию на улицу Марко. Попытка подсчитать, сколько человек пало жертвой линчеваний в те дни, когда они происходили, то есть от вторника до утра четверга, дала как наиболее вероятную цифру 70—80 человек.

С утра шли переговоры о выводе советских войск. В первой половине дня — в здании парламента, а вечером венгерская делегация отправилась к русским. В делегации генерал Малетер, генерал Иштван Ковач и министр Ференц Эрдеи. Кажется, они еще не вернулись.

...Перед сном я думаю о перспективах венгерской революции — какими они рисуются в эти дни стабилизации. Конечно, я не знаю, какое устройство укрепится в конце концов в Венгерской Республике. Однако похоже, что мы увидим тут любопытный синтез основных достижений народной демократии (вся земля в руках крестьян, национализированные заводы и банки) с многопартийностью, свободой печати и другими атрибутами либеральной демократии. Будет ли такое устройство одним — быть может, очень долгим — из путей к социализму? Я не решился бы этого утверждать. Зато о пути, по которому вели страну люди типа Ракоши, я уж точно знаю, что он не приводит ни к чему, кроме падения и рабства.

Так или иначе — начинается сложный процесс развития, от которого не приходится ждать немедленных плодов. А мне пора домой...

Воскресенье, 4 ноября

Пять утра — пробуждение

В глубокий сон вторглось что-то извне — не могу осознать, не хочу открывать глаза, стараюсь снова погрузиться в ту не ограниченную ощущениями глубь, где я пробыл так недолго. Но упрямое что-то ломится все навязчивей. И вдруг до меня доходит, что прервало мой сон: мерный гул артиллерии.

В ту же секунду кто-то полуодетый врывается в комнату:

— Вставай! В Будапеште опять война!

Радио

...С утра сквозь грохот артиллерии, рокот бронированных машин, издевательский свист реактивных самолетов еще прорывались по радио последние протесты и призывы правительства Надя.

На нескольких языках прозвучало короткое, волнующее воззвание венгерских писателей и интеллигенции к народам мира, завершающееся троекратным: «Помогите! Помогите! Помогите!»

Потом радио замолкло и заговорило только вечером — голосом Яноша Кадара.

Кадар представился как премьер нового революционного рабоче-крестьянского правительства, которое берет власть, поскольку слабое правительство Надя все больше поддавалось влиянию реакционных фашистских элементов. Встала задача сохранить народную демократию и социализм в Венгрии. В связи с этим новое правительство обратилось за помощью к советскому союзнику...

В числе членов нового правительства названы, в частности, Апро, Мюнних, Марошен, Хорват и Эрдеи, который накануне принимал участие в переговорах о выводе советских войск из Венгрии.

На этом сообщении политика заканчивается, и радио передает популярные мелодии из оперетт.

Но за нашими окнами политика продолжается — ее глухое гудение раздается весь день и всю ночь.

Что с кем происходит

Осторожные попытки дозвониться до венгерских друзей. Связь с Варшавой невозможна, но нельзя отказаться от основной обязанности журналиста — сбора информации.

Что с деятелями восстания? Коммунистический актив революции, кажется, получил убежище в югославском посольстве. Там Имре Надь, Санто, Лукач, Донат. Глава партии мелких землевладельцев Бела Ковач вроде бы бежал на Запад, кардинал Миндсенти — в американском посольстве. Все еще не вернулись — и теперь вряд ли вернутся — генералы Малетер и Иштван Ковач.

А рядовые? Нас беспокоит судьба дудашевцев. Вчера, пока мы ездили по провинции, группа Дудаша была распущена реввоенсоветом. Ее членам с вечера обменивали удостоверения. Щербатый Иштван и шофер Бела были с нами и ни о чем не знали, а вернулись уже ночью. Да если и нет, все равно они в огне боя вокруг «Сабад Неп». Мы пытались до них дозвониться — телефон не отвечает.

Понедельник, 5 ноября

Странная война

У защитников города нет командования. Нет плана обороны. Нет оружия, кроме автоматов, гранат и бутылок с бензином. Можно ли удержать город такими силами?

У атакующих — артиллерия, танки, бронемашины. Над их колоннами патрулируют звенья реактивных самолетов. Но у них нет в Будапеште — или по каким-то причинам они не вводят в действие — пехоты. Танки и бронетранспортеры ездят по улицам — главным образом, где нет баррикад. Стреляют куда попало. Артобстрел вызывает пожары (один я сегодня видел вблизи — на том же перекрестке, куда зажигательный снаряд ударил вчера; видно, сегодняшний был посильнее). Но можно ли захватить город только такими методами?

Захватчики и защитники

С советской стороны принимают участие в боях совершенно новые подразделения, привезенные в последние дни из глубинки. Мы убеждались в этом не раз лично, это же подтверждают и наблюдения всех, кого мы опрашивали. Очень молодые ребята в бурых шинелях (год рождения в основном 1937-й) не всегда знают, куда их привезли, часто едва говорят по-русски, но в одном глубоко убеждены: что в этом городе громят подлых предателей-фашистов.

А другая сторона? Это, главным образом, те же, кто 23 октября демонстрировал перед парламентом, потом отражал интервенцию, организовывал национальную гвардию. Однако их больше, чем прежде: к рабочей и студенческой молодежи прибавились и старые рабочие, которые до тех пор поддерживали революцию только пассивно. Теперь с оружием в руках они встали на баррикады Чепеля и Кебаньи.

Францишка с Марьяном ходили сегодня по укреплениям защитников города, разговаривали с командиром одного из участков, шахтером, тяжело раненным в ноги, с другими бойцами. Они вернулись в глубоком убеждении, что венгры будут сражаться до конца.

Вторник, 6 ноября

В посольстве

По разным причинам я добрался сегодня до посольства позже остальных. По пути — неожиданность: танковая колонна разместилась на тихой улице Горького, в том числе один танк перед больницей и один прямо перед посольством. Этот последний производит впечатление пустого, зато на первом и вокруг него множество солдат, веселых, хохочущих, болтающих.

В посольстве меня встречают перепуганные лица друзей. Танки въехали на улицу Горького минут пятнадцать назад, и как раз этот веселый пустил автоматную очередь по окнам посольства. В секретариате посла разбитые стекла, осыпавшаяся известка. К счастью, они ни в кого не попали, но еще бы чуть-чуть... Советник старательно собирает сплющенные пули.

Партбилеты

Радио-Будапешт непрерывно передает веселые мелодии из оперетт. Но собравшийся вокруг репродуктора персонал гостиницы глядит уныло.

Зыгмунт утешает: скоро стрельба кончится, наступит спокойствие, но их-то, оказывается, и пугает, что будет потом. Все они во время революции сожгли перед поверженным памятником Сталина свои партбилеты — билеты миллионной партии.

— Что теперь с нами сделают?

Зыгмунт не слишком убежденно успокаивает: ничего, мол.

Старушка уборщица вздыхает:

— Пусть уж будет эта партия, только бы никого в нее не загоняли.

Среда, 7 ноября

Как мы ходим по городу

Война продолжается. Ни на миг не умолкает. Страдание продолжается.

Не было дня, чтобы мы не вышли в город, не заглянули войне в глаза.

Но ходим мы странно. Никто нас этому не обучал, это пришло само и уже кажется нормальным. В редкие мгновения иронического самоконтроля мы осознаем, что, веди мы себя так в иной жизни, нас приняли бы за сумасшедших.

Зыгмунт:

— Представьте себе, что мы осторожно, гуськом, прижимаясь к стенке, идем по улице Фоксаль (улица в Варшаве). Доходим до угла. Первый осторожно выглядывает, остальные ждут. Порядок, танков нет. И — бегом через дорогу на другую сторону. И в подворотню. Оглядываемся: никто не остался? Прислушиваемся: откуда стреляют? И снова осторожно, гуськом, прижимаясь к стенкам — до следующего угла...

Промах

И все-таки нет места безопаснее улицы.

Вот мы сидим в столовой гостиницы — то ли высокий полуподвал, то ли низкий первый этаж,— как вдруг раздается треск, свист, над нашими головами пролетает хорошенькая пуля и вплющивается в противоположную стену.

За минуту до этого один из нас стоял прямо там.

Положение

Положение, насколько мы можем судить, таково: советские войска в Будапеште продвигаются вперед; овладев необороняемыми кварталами, они начали бои там, где венгры защищаются. Центры самого упорного сопротивления в Будапеште Кебанья и рабочий Чепель, «красный Чепель», как его называют. На Чепеле, кстати, есть оружейные цеха — там, говорят, взялись за производство противотанковых снарядов. Бои идут также за транспортные артерии центра города — Ференц-керут и Ленин-кер.

Где советские войска окончательно овладели положением, там «авоши» проводят обыски и аресты. Слышно, что начались грабежи магазинов и другие эксцессы.

В провинции еще защищается Дьер, не прекращаются бои за Сталинварош.

Где-то еще действует радиостанция коммунистического Сопротивления — радио имени Райка.

Русские бросают в бой новые подразделения.

Четверг, 8 ноября

Дым над городом

Со дня на день мы расширяем круг своих путешествий по Будапешту.

Сегодня весьма запутанным путем нам удалось добраться до берега Дуная и через цепной мост в Буду.

В разных точках города еще идут бои, но уже много улиц, усмиренных полностью. Теперь советские танки развозят по ним призывы коменданта города генерала Гребенникова, а также газету ЦК партии, которая вчера вышла под названием «Сабад Неп», а сегодня — «Непсабадшаг». На газете поставлена цена — 50 филеров, но солдаты развозят ее бесплатно.

Итак, мы добираемся до Цепного моста Ланухид — единственного действующего из всех, соединяющих обе части столицы. Подходы к мосту утыканы артиллерией и бронемашинами, из-за них выныривают несколько до зубов вооруженных фигур. Это, однако, не русские — те тоже недалеко, но предпочитают роль пассивных наблюдателей. Мы имеем дело с отечественным оплотом оккупации — функционерами возрожденного AVH.

Они предупредительно вежливы. Возвращая паспорта, отдают честь и щелкают каблуками.

Госпиталь

В госпиталь мы попадаем случайно. Нас ведет санитарка, встреченная у Рыбацкой башни.

Госпиталь этот необычный: он спрятан под землю и укреплен железобетонными плитами. Когда-то это был военный лазарет, а после 1945 года он не использовался. В начале революции группа врачей и санитарок ввела его в действие за одни сутки. За следующие он наполнился ранеными и больными.

Врачи ведут нас по палатам и по коридорам, где тоже стоят койки. С гордостью показывают они сложные агрегаты, благодаря которым подземному госпиталю не грозит нехватка воздуха или света. В одной палате мы видим, как в вены смертельно истощенного человека течет из стеклянных трубочек живительная кровь.

— Это польская кровь,— говорит врач, бледная, худая девушка с опухшими от усталости глазами.

В другой палате — неожиданность. В военном госпитале нет родильного отделения, но как же не принять роженицу? Это произошло в ночь под воскресенье, 4 ноября. Скрюченная, сморщенная личность, явившаяся на свет в такое необычное время, энергично крутит ножками.

— Самый юный боец Сопротивления,— роняет кто-то из нас.

Пятница, 9 ноября

Прием у Кадара

Мы долго колеб-емся: идти в парламент или нет? В конце концов любопытство берет верх. Полдюжины польских журналистов забирается в посольский лимузин.

Площадь перед парламентом полна танков. Окрестные скверы обращены в артиллерийские позиции. На клумбах солдаты жгут костры, варят кашу и суп.

Мы останавливаем машину под гнетущей опекой танков и переступаем порог кем-то указанной двери. В тесной прихожей толкутся часовые: пара «авошей» и несколько косоглазых красноармейцев. С верхней площадки разинул дуло гостеприимный пулемет. Застекленные двери слева ведут в офицерскую дежурку, откуда выходит вежливый старший лейтенант.

Мы объясняем, кто мы и чего хотим. Он смотрит паспорта, спрашивает, когда мы приехали и от каких редакций.

— «Жице Варшавы».

— «Нова культура».

— Радио.

— А «Трибуна люду» есть?

— Есть.

Советский офицер, выходит, разбирается в названиях польских газет.

— Так вы хотите попасть на прием к товарищам из венгерского правительства? — переспрашивает он и исчезает в дежурке. Через стекло видно, как он совещается с другим советским офицером — кажется, майором. Через несколько минут он выходит и беспомощно разводит руками:

— Увы, венгерское правительство очень занято и не может вас принять.

Суббота, 10 ноября

Старик

Мы оба писатели. Оба коммунисты. Он намного старше меня и несравненно известней. И все-таки между нами больше общего, чем разделяющего. Вот как выглядит встреча двух писателей-коммунистов стран народной демократии в Будапеште 10 ноября 1956 года.

Я подъезжаю на машине на условленную улицу и возле лавочки сигналю. В машину садится пожилая женщина, которую я вижу впервые. Мы едем дальше, она показывает дорогу. Потом меня приводят в квартиру, в которой не только что я никогда не был, но и тот, с кем я встречаюсь, оказался впервые.

Как же мне горько! А ему — тому, кто при Хорти был в подполье и вышел из него только в радостном 1945 году?

...Мы разговариваем о положении в Венгрии и в мире. Мой собеседник на все глядит безнадежно. Если перед второй интервенцией ему виделись какие-то перспективы сохранения социализма, теперь они непредставимы. Поздно — теперь даже вывод советских войск не поможет. Уже нет организованных сил — тех, что были перед второй интервенцией,— способных уберечь страну от кровавой реакции. Разве что... да нет...— старый писатель машет рукой.

Несколько последних дней по всему Будапешту расклеены призывы в трехцветной рамке, подписанные совместно тремя организациями: Ревкомом студентов, Реввоенсоветом и Союзом венгерских писателей. Мой собеседник — один из соавторов этих призывов. Как раз сейчас он работает над новым текстом, смысл которого будет следующим: ввиду того, что действия противника причиняют ущерб в первую очередь гражданскому населению, следует прервать безнадежное вооруженное сопротивление, продолжая сопротивление пассивное, нравственное... Этот призыв должен появиться уже сегодня.

— А послушают вас?

— Мы единственная инстанция, которую еще слушают.

На прощание мы напоминаем друг другу о разных средствах предосторожности. Когда мы заканчиваем их перечисление, старый писатель поднимает печальные мудрые глаза:

— Ну скажи, разве можно так жить?

Иштван

Еще одна в этот день встреча и прощание. Появился Иштван. Мы едва не разминулись: я заметил его широкую спину, когда он уже поворачивал за угол.

Мы бредем по течению улицы, как по руслу реки. Ноги вязнут в кучах желтых листьев. Рассказать друг другу почти нечего.

— Где Бела?

— Не знаю, я потерял его из виду еще в воскресенье.

— А ваш командир?

— Дудаш был с нами, уже не командовал, сражался, как все. Где он теперь, не знаю.

— Ты все время был в боях?

— Да. Ранили меня.

Только теперь я замечаю, что Иштван хромает.

— Так все, конец?

— Конец. Иду домой. Не был дома с двадцать третьего...

Некоторое время мы идем молча.

— А я уезжаю. Ханка уже уехала.

— А Марьян?

— Тоже.

— А Зыгмунт?

— Уезжает вместе со мной.

Мы снова молчим. Наконец достаем записные книжки и обмениваемся адресами. Целуемся. Хромая, Иштван уходит.

Воскресенье, 11 ноября

Последнее путешествие по Будапешту

Чепель — длинный, унылый, безобразный, как всякий фабричный квартал в больших европейских городах. Чтобы ему быть таким, не было надобности войне проходить через Чепель.

Война прошла через Чепель. Этот квартал Будапешта защищался дольше все ¨ Еще сегодня в глубине Чепеля тлеют непогашенные очаги сопротивления.

В той части Чепеля, где мы проходим, эти очаги подавлены. Их нет. И ничего другого нет. Километрами тянутся пустые, безлюдные улицы.

Мы глядим по сторонам: ни одного дома не пощадила война. В каждом огромная брешь — чаще всего на уровне второго или третьего этажа, будто тут прошел хищный, допотопный зверь, кусавший направо и налево, всюду жаждавший оставить след своих челюстей.

Иные следы на мостовой. Через каждые несколько десятков метров привидение — черная, скрученная груда железа: подбитый танк. Несколько раз попадаются подорванные «катюши»...

Возвращаясь с Чепеля, мы проходим почти через центр — через Ференц-керут и Уллеи-ут. Тут еще страшнее: все дома сожжены или взорваны, мостовые вывернуты наизнанку, копоть, пыль, узкие тропинки, протоптанные между руинами... Но этот вид нам знаком, это Варшава 1944-го. Захваченный город.

Победители

Их четверо. Они лежат на улице рядышком, в неловких, неестественных позах. Разодранные и сплющенные, едва ли не двухмерные, они выглядят тряпичными куклами, заброшенными под опаленную стенку, почти втоптанными в краешек выщербленного тротуара. Кто-то присыпал их ободранные лица белой пылью или известью. Тот, что впереди,— вообще без лица, с погнутой каской срослось черное, засохшее месиво. Должно быть, давно они так лежат, потому что уже ничем не напоминают о

мире живых, откуда их вырвало какое-то невообразимое мгновение. Они стали частью мертвого пейзажа разбитой вдребезги городской улицы.

Продолжение последнего путешествия

Проводником мне служит молодой венгерский студент. Проводником? Я не знаю этих улиц, а он их не узнает. Мы оба блуждаем в это воскресное утро, в последние часы перед разлукой.

Мы склоняемся над свежими могилами, которых не счесть в каждом сквере, в парках возле церквей. На кусках фанеры или картона, написано, кто тут лежит: «Лайош... 18 лет», «Жужа... 15 лет», «Арпад... 12 лет». Все могилы усыпаны цветами.

Мы входим в церковь. Людей меньше, чем можно ожидать. Венгрия — не слишком религиозная страна. Но в высокие своды ударяет песнь необыкновенной красоты и силы. Я никогда такой не слышал. Мой товарищ объясняет: это старый церковный хорал — «Боже, Ты, что Венгрию...» Пение тянется долго — когда оно умолкает, мы выходим.

Мы хотим еще заглянуть в университет. Но приходится долго простоять перед массивными воротами, прежде чем открывается узенькое окошко и выглядывает разгневанный старый привратник:

— Чего вам тут надо? Нет университета. Приказ господина министра просвещения — никого не пускать. Идите себе.

Окошко захлопывается.

И мы бродим дальше, бесцельно и бессмысленно.

Двадцать лет спустя

Через двадцать лет — закончим рассказ.

Надо было брать ноги в руки и улепетывать из Будапешта, захваченного русскими и их местными сообщниками.

Первой группе польских журналистов — в их числе женщинам и больным — удалось уехать с югославскими коллегами на их автобусе. Но на всех там мест не хватило. Ближайшая дорога в Польшу — через Чехословакию — была закрыта. Мы решились лететь в Бухарест румынским самолетом (только они и летали) — и, к счастью, не полетели: тот самый самолет, что должен был нас взять, попал в аварию или был неведомо кем подстрелен, и никто не уцелел. Тем временем один из наших каким-то манером попал в Будапеште на «пир победителей». Ему досталось место возле нового коменданта общественной милиции. Выпили. Пьяный милицейский предложил пьяному польскому журналисту машину и пропуск. Пропуск, правда, выдан на фургон для перевозки мяса, в котором два лица могут передвигаться по Будапешту,— получили же мы маленький виллис, влезли туда впятером (четыре журналиста и студентка) и пустились из Будапешта на юг, к югославской границе. Ну, и как-то доехали — с пьяным шофером, с вечно глохнущим мотором, по заминированному шоссе, через бесконечные советские патрули, которые, правда, не могли проверить, что там написано по-венгерски в пропуске.

Мне запомнилось три таких контроля. Первый — еще в центре города, когда мой слишком свободный русский язык вызвал подозрения и меня принялись допрашивать. Я сослался на свою недавнюю учебу в Москве, но, когда от меня потребовали назвать фамилии преподавателей, они мгновенно, все до одной, вылетели из головы. Я их тут же припомнил, и смершевец, быть может, даже не заметил минутного колебания, но для меня оно продолжалось вечность.

Потом уже я не разевал рта, зато отлично слышал, как, пропуская нас через очередную рогатку, один русский проворчал другому: «Поляки... Тоже бандиты!»

Наконец в третий раз безусый офицерик всунул розовое личико в машину и озабоченно прошептал: «Извините... Мы не виноваты».

Только перед самой границей, в Сегеде, нас задержал смешанный русско-венгерский патруль, и казалось, что пропуск пошел к чертям, а нас ожидает долгое следствие в местной контрразведке. В начале разговора в контрразведке нам достались горькие упреки: это, мол, польский пример толкнул венгерскую молодежь на безрассудные поступки. Но мы ответили, что в польских октябрьских демонстрантов не стреляли. И потому все прошло спокойно; на этом политическая дискуссия прекратилась. Сомнения возбудили наши документы — например, в моем паспорте не было штемпеля пересечения границы при въезде. Долго, усердно дозванивались до Будапешта, в конце концов поймали коменданта милиции, и он от нас не отрекся, так что мы смогли, хоть и под конвоем танков, одного впереди, одного сзади, продолжить дорогу к желанной границе. Мы перешли ее пешком, оставив машину на венгерской стороне.

На югославской таможне мы дождались утра; за нами приехал чиновник посольства ПНР в Белграде, наши сведения его не интересовали; он твердо знал, что в Будапеште перед освобождением был миллион (!) организованных фашистов и что это они разожгли контрреволюционный мятеж...

Из Белграда через Вену мы перелетели домой. Некоторые из нас — в том числе и я — считали своим долгом дать слово правде о венгерском восстании. Какое-то время эта возможность была — мы еще переживали медовые месяцы польского Октября. Я выступал во многих местах, некоторые выступления помню до сих пор: в Клубе Кривого Колеса, на фабрике имени Розы Люксембург (это там старый коммунист, чуть не плача, обвинил меня во лжи — с самой зари пролетарской власти в России буржуазия немилосердно клеветала на нее, и он знает, что не может быть того, о чем я рассказываю,— не может быть, неправда! Спустя годы точно то же самое скажет мне итальянский коммунист о только что прочитанном «Архипелаге ГУЛАГ»), наконец — в Генеральном штабе Войска Польского. Тут, через несколько минут

после того, как я завел свое, в большой зал, наполненный молодыми офицерами, явились несколько советских генералов и полковников в польских мундирах и заняли места в первом ряду, напротив меня. Однако они меня не прерывали и не вступали в полемику, только внимательно слушали, и иронические улыбки блуждали на широких лицах...

На основе заметок, сделанных еще в Будапеште, я закончил свой «Венгерский дневник». Я посвятил его памяти Михаила Кольцова, русского публициста,— его «Испанский дневник» незадолго до того произвел на меня большое впечатление. Поразила меня и судьба автора, попавшего в число жертв сталинских чисток. Из-за этого и книга была запрещена — уцелевший экземпляр мне давали в Москве под страшным секретом. Я печатал свой «Дневник» в «Новой культуре» (редактором которой меня выбрали коллеги, когда я вернулся из Венгрии); несколько кусков появилось, хотя и с пропусками, а последний цензура запретила совсем. Тогда я напечатал дневник целиком в парижском журнале «Франс-обсерватер» — переводила Анна Познер, и как раз тогда, чуть ли не в связи с этим переводом, она вышла из компартии...

Гораздо позже я услышал о русском переводе «Венгерского дневника» (того, что появилось в «Новой культуре»); его сделал студент-литовец по заказу дирекции Литинститута, которая нашла нужным ознакомить узкий круг посвященных с мерзкими выходками недавнего аспиранта и осудить его на закрытом собрании. Так оно и произошло, но тексты, вопреки первоначальному замыслу, пошли дальше, к не предусмотренным властями читателям — многих из них я потом встречал, и совсем недавно мне рассказывали, что какие-то копии «Венгерского дневника» все еще кружат на окраинах русского самиздата...

Вот и все о возвращении из Венгрии группы польских журналистов и о наших поспешных попытках сказать правду об отчаянном и подавленном восстании. (Кроме своего «Дневника», назову еще репортажи Ханки Адамецкой в «Штандаре млодых» и Марьяна Белицкого в «Попросту»). Спешка наша оказалась как нельзя более к месту: вскоре (по «государственным соображениям») уже ничего не могло появиться, а позже, когда Гомулка в одной из своих речей бросил словечко «контрреволюция», открылось широчайшее поле деятельности дня профессионалов и добровольцев по оплевыванию венгерского восстания.

Что тем временем происходило в Венгрии — известно. Жертвами волны террора после поражения восстания стали как его многочисленные участники и сочувствующие, так и военные и политические руководители. Эти последние, во главе с Имре Надем, испытали на себе привычное для их победителей вероломство: когда, получив гарантии безопасности, они отправились в эмиграцию в Югославию, их выволокли из югославского автобуса, посадили в тюрьму на румынской территории (вместе с арестованными раньше участниками переговоров — Палом Малетером и др.), тайно «судили» и убили. Наш собеседник из здания парламента, Геза Лошонци, не дождался этого «суда» — умер до него в тюрьме при невыясненных обстоятельствах. Среди тех, кому была дарована жизнь и возможность умереть своей смертью в Будапеште, был престарелый Дьердь Лукач.

Из других, с кем я встретился во время восстания, кажется, был расстрелян красочный Дудаш. Пишу «кажется», потому что сообщение об этой казни, насколько мне известно, никогда не было опубликовано, и я знаю о ней только по слухам — как и о том, что Дудаша принесли на казнь на носилках. От подчиненного Дудаша, выступающего в моем дневнике под именем Иштван (так я его тогда зашифровал, а настоящего имени уже не припомню), через год пришла Марьяну Белицкому открытка из Канады: выходит, несмотря на ранение, он сумел перейти границу.

Уже нет в живых журналиста, переводчика на нашей встрече с Дудашем, Белы Батернаи. В своем дневнике я опустил не только его фамилию, но и деталь, объясняющую наши столь скорые дружеские отношения. Батернаи перевел мою юношескую книгу о Людвиге Варныском («Каторжная мазурка»), изданную в Венгрии в 1952 году под названием «Bilinistanc». Потому-то, хоть раньше мы и не были знакомы, встретившись во время восстания, мы не чувствовали себя чужими друг другу. Больше я его никогда не видел, но сохранил самые светлые воспоминания об этом отважном человеке — бойце АК, политическом утописте, друге Польши.

Выдающийся писатель старшего поколения, с которым я встретился в Будапеште 10 ноября 1956 года,— это Тибор Дери. Вместе с несколькими другими писателями, активно участвовавшими в венгерских событиях, он хотел после поражения искать убежища в Польше. Я попытался что-то устроить в Варшаве, разговаривал с одним членом Политбюро и с человеком из МИДа — я даже не исключаю, что мои собеседники, не лишенные доброй воли, предприняли какие-то усилия «на высшем уровне», но, видно, снова на пути встали безжалостные «государственные соображения», и венгерские писатели не получили убежища. Вскоре Тибор Дери, Дьюла Хай и другие оказались в тюрьме, дальнейшие попытки стали безнадежными...

Только молодого студента, который 11 ноября водил меня по разрушенному, оплакивающему убитых Будапешту, мне удалось еще встретить, и не раз,— это Дьердь Гемори, ныне известный кембриджский полонист...

С течением лет террор в Венгрии ослаб, обнаружился и исторический парадокс: в то время как обожаемый в Октябре «вождь нации» Гомулка постепенно загонял страну в состояние все большей политической и экономической зависимости от СССР, растущего угнетения, нищеты и лжи — ненавидимый (и справедливо) Кадар как бы искал путей выхода из ловушки, довольно успешно пускался в экономические эксперименты, умеренно либерализировал режим, стремился прийти к соглашению с народом и его интеллигенцией. Сейчас, через двадцать лет после событий в обеих странах, не только материальный

уровень жизни в Венгрии очевидно выше, чем в Польше, но и атмосфера, кажется, лучше, и культура не приведена в такой упадок, и убийственная советизация в различных областях не продвинулась в той степени, как у нас. По крайней мере, такое впечатление было у меня, когда я в этом году снова посетил Будапешт и ходил по старым следам — моим собственным и разлетевшихся друзей... Почему так случилось? Или решающую роль сыграли черты характера и ума вождей? Или, может, несмотря ни на что, иное географическое положение? Или докоммунистическая Венгрия была более западной страной, чем Польша, с более укорененным европейским сознанием, и прививка советизма там еще более чужеродна и энергичней исторгается социальным организмом? Или, наконец, именно восстание, хоть и проигранное, на более длительный срок создало условия, в которых правители считают менее рискованным обращаться к народу с жестами примирения, нежели вечно завинчивать гайки? Я только ставлю эти вопросы, но — хоть и был живым свидетелем того и другого — ответить не осмелюсь.

В заключение — коротко о моих земляках, которые были со мной там и тогда: нескольких из них я упоминал в «Венгерском дневнике», и, быть может, читателям хотелось бы знать их дальнейшую судьбу.

Ханка Адамецкая, светлая, благородная, чистая, постоянно жила на самой высокой, напряженной ноте и — покончила с собой через несколько месяцев после нашего возвращения из Будапешта. На ее похоронах встретились, пожалуй, все остальные — последний раз в полном составе.

В обстоятельствах, слишком похожих на самоубийство, погибла и Лидка Видаевич — «девчонка с шапкой волос и огромным автоматом», о которой я писал в заметке от 1 ноября, умышленно тогда не уточняя, что речь идет о польской студентке, участнице венгерского восстания. После нашего возвращения Лидка не раз ко мне забегала, мы разговаривали, я разделял ее горечь, но сжигавшая этого полуребенка ненависть возбуждала сострадание и страх. Я пытался ее успокаивать, однако ожидавшей ее гибели не предчувствовал, хоть, может, и следовало бы.

Марьяна Белицкого тоже нет в живых. Он умер обыкновенно, в больничной постели, после месяцев страданий, после лет запутанной иногда, но яркой жизни. Он умел радоваться жизни, как мало кто из известных мне людей, и в то же время был способен на самоотречение и самоотверженность ради убеждений и друзей. Марьян расстался с партией задолго до меня, еще в 1957 году. Из-за этого ему пришлось почти полностью отойти от журналистики; в поисках другого поля деятельности он занялся древней историей и написал хорошую книгу о шумерах. Были у него и другие планы, а в больницу он попал внезапно, я был за границей, ничего не знал, а вернувшись, на следующий день узнал о его похоронах.

На этих похоронах я не встретил уже почти никого из нашей будапештской «команды»: одного только — годами перед тем не видавши — Зыгмунта Жежуховского, который давным-давно бросил перо и зарабатывал на жизнь более достойным способом. Я обрадовался этой встрече, договорились созвониться — и с тех пор снова прошли годы...

Францишка Боровичова покинула Польшу с волной эмигрантов 1968—69 годов. Не знаю, где она сейчас и как ее дела,— где бы ни была, если когда-нибудь до нее дойдут эти слова, пусть знает, что я сердечно вспоминаю хорошего товарища и желаю ей счастья...

За границей, но в ином качестве — специальных корреспондентов в разных там Парижах и Вашингтонах — наслаждаются жизнью некоторые другие журналисты, фамилии которых я позволю себе опустить. Признаюсь, что тогда в Будапеште я не подозревал в них той ловкости, которую они демонстрируют, годами снабжая свои редакции желательными информациями и комментариями; и все еще, бывает, удивляюсь — это те самые? Это они теперь разоблачают гнилой Запад, коррупцию парламентарных режимов, заговоры сионистов и маоистов?

Но и на этих — куда более далеких мне, чем умершие и изгнанные,— слава Богу, свет клином не сошелся...

Пора прервать эту глоссу к дневнику двадцатилетней давности — а ниточка венгерская в моей жизни никогда уже, верно, не оборвется, хотя всего лишь неполных две недели продолжалось мое бессильное присутствие возле защищавших свою свободу и достоинство братьев-мадьяров.

Май 1976

Перевод Н. Горбаневской

Чехословацкая «новая волна»: освобождение от догм

Эта подборка материалов возникла в известной степени случайно. Здесь три интервью. Два из них были напечатаны во французском журнале «Имаж э сон» сразу же после роковых событий 1968 года в Праге (взяты они были, судя по всему, за считанные дни до «коммунистического путча») — именно тогда весь кинематографический мир был взбудоражен появлением на свет знаменитой чехословацкой «новой волны», выдвинувшей в первый ряд мировой кинорежиссуры такие имена, как Форман, Менцель, Хитилова, Шорм, Клос, Юрачек... Мы думаем, что эти беседы более чем двадцатилетней давности не утратили интереса и поныне. Третье интервью было взято два года назад в США советским режиссером Евгением Цымбалом, представителем режиссуры времен «перестройки». Это интервью показывает, кем стали наиболее творчески активные чешские «киноэмигранты» за океаном, и наводит на мысль о том, чем же они могли стать для кинематографии Чехословакии, в те времена пытавшейся, но не сумевшей отстоять идею «социализма с человеческим лицом». За эту же идею гибли на улицах Будапешта осенью 1956 года герои «Венгерского дневника» Виктора Ворошильского, который вы только что прочли. Венгрия — 1956-й, Чехословакия — 1968-й... трагический конец шестидесятых... В последующие годы освободительное движение в странах Восточной Европы к идее «социализма с человеческим лицом» уже не обращалось...

Эвальд Шорм: «Кафка разлит в нашей жизни»

— В 1966 году чехословацкие фильмы получили 25 фестивальных призов за полнометражные фильмы и 41 приз за короткометражные. Поэтому речь идет не об одном единственном гениальном режиссере, чьи фильмы выделяются на фоне обычного коммерческого кино, а о настоящем приливе талантов, который неожиданно и словно чудом вознес чехословацкое кино над средним уровнем и сделал его одним из феноменов кинематографического искусства современной Европы.

Как вы объясняете этот феномен?

— В 1956 году в СССР прошел XX съезд Коммунистической партии, повлекший за собой некоторые политические послабления, и эта небольшая разрядка положила начало процессу освобождения от догм и препятствий, которые до сих пор стесняли развитие художественного кино.

Но только в 1963 году сошлись все условия, необходимые для возрождения чехословацкого кино. Но и этих условий было бы недостаточно, не будь у нас довоенной традиции, хорошего профессионального уровня режиссеров и технических специалистов, не будь попытки Ясного, Кадара и Клоса в 1955 году снять социально активное кино и, наконец, опытов Влачила в области формы. Так что, по-моему, никакого чуда во взлете чехословацкого кино нет. Чудесно другое: то, что новым режиссерам дали возможность работать. Ведь это были никому не известные и в большинстве своем еще совсем молодые люди.

— А откуда появились эти новые режиссеры?

— В основном, из ФАМУ[1].

— Какую роль сыграл ФАМУ в расцвете чехословацкого кино?

— Это было поле битвы, место споров, дискуссий о современном кино, во время которых студенты приобщались к прошлому и настоящему мирового кинематографа. Они открывали для себя американских, французских, английских и итальянских режиссеров.

Кроме того, у этого факультета были хорошие материальные возможности, позволявшие нам снимать фильмы, тренироваться, преодолевать наши детские болезни, зависимость от технических средств и от влияния иностранных режиссеров, которое могло привести нас к эклектике. И поэтому, когда перед нами открылись двери профессиональных киностудий, у нас уже было что сказать.

— Какое влияние литература оказала на формирование чехословацкого кино?

— В 30-е годы Прага была, как вы, наверное,

Фрагменты из интервью, опубликованных в журнале «Image et son», 1968, november.

[1] О ФАМУ см. ниже в беседе с Франтишеком Дэниелом.

Эвальд Шорм (1931—1988). Фото конца 60-х годов

знаете, центром европейского художественного авангарда. Это положение еще более упрочилось с приходом фашизма, когда в Прагу начался приток эмигрантского авангарда из соседних стран, в особенности из Германии. Вы помните также, какое значение имела деятельность группы пражских сюрреалистов. Это подтверждается и лекциями Бретона, которые он читал в Праге в 1936 году. Всем памятно литературное, поэтическое, театральное движение той эпохи, объединенные усилия писателей (Ванчуры, Незвала) и кинематографистов (Вавры, Фрича).

В 1956 году, когда была пробита брешь и стал возможен путь большей свободы, этот дух авангарда, не прекращавший до тех пор своего подпольного существования, вышел на поверхность.

— *Не повлияло ли на вас в большой степени творчество Кафки?*

— Что касается меня лично, то я могу вам ответить: и да, и нет. Мои фильмы по духу действительно близки к Кафке, но к Кафке такому, каким он мог бы быть сегодня, выражающему новый абсурд и новую тоску потерянного поколения. Ведь в качестве комментария к моему первому полнометражному фильму я взял слова Кафки. Так что прямого влияния отрицать нельзя. Но дело не только в этом. Ведь жизненный контекст, в котором существую я и в котором существовал в начале века Кафка,— один и тот же, и он оказывает на меня большее влияние, чем само творчество Кафки. Огромное значение имеет для меня город, в котором я живу,— Прага, ее прошлое; и вся страна с ее прошлым, которое мы впитываем, подчас не отдавая себе в этом отчета; и климат, и окружающие нас люди, и эта давящая действительность, да и многое другое — всего не перечислишь.

Кафка растворен, разлит в нашей действительности. Поэтому я думаю, что темы, сближающие нас с ним, лежат в самом основании нашей культуры, и затронуть их — уже значит в какой-то степени приобщиться к этой культуре, соприкоснуться с традицией.

— *Мне кажется, что в эту еще совсем недавнюю эпоху некоторым из вас удалось высказаться очень открыто и свободно. Во Франции да и в других странах вам завидуют, и не без оснований. Как долго, на ваш взгляд, продлится эта свобода?*

— Видите ли, в 1963 году мы были исполнены самого пылкого оптимизма. Но вскоре людям показалось, что чрезмерная свобода может оказаться пагубной (только интересно, для кого?)... И вот решили немного притормозить. Фильмы начали класть на полку, и они лежали там по году, а то и по два. Ну а потом началась пресловутая экономическая реформа. И в то время как наши фильмы пользовались таким успехом за границей, в то время как американские, итальянские режиссеры предлагали нам совместное производство, на родине пробиваться было все труднее.

Национализация нашего кино была попыткой выгнать торговцев из храма. Боюсь, что теперь они начинают туда возвращаться. С тех пор как приступили к экономической реформе и начался приток валюты, сборы кинозалов снова стали играть важную роль; заговорили о рентабельности, о коммерческом успехе. Так что режиссерам будет все труднее работать, и особенно тем, которые экспериментируют, ищут новые средства выражения. Начнется бойкот так называемых «некоммерческих» фильмов. Мы оказались на крутом повороте, это тяжелый момент для чехословацкого кино.

Милош Форман: «Я не хочу быть изгнанником»

— В 1962 году вместе с определенными политическими изменениями и с некоторой переменой курса чехословацкой компартии из ЦК поступила директива о большем доверии к молодежи. Поэтому в ту эпоху началось обновление на всех уровнях художественной жизни — в кино, в театре, в литературе, в живописи. Но результаты этих перемен быстро насторожили начальство. Особенно набросились на живопись, стали закрывать выставки. Потом рукописи, уже находившиеся в издательстве, перестали проходить в печать. Что касается театра и драматургии, то лишь немногие пьесы были поставлены и имели успех. Но в кино ситуация несколько иная. Даже когда вам не мешают работать и говорят: «Делайте, что хотите»,— фильм все равно появляется самое малое через год. Кроме того если закрыть выставку или остановить публикацию романа можно без особого материального ущерба, то запрещение уже готового фильма обходится в миллион крон. В начале

1962 года нас было много — Хитилова, Иреш, Немец, Юрачек и некоторые другие,— поэтому с нами ничего не могли поделать. Ведь закрыть 5 фильмов это уже означает потерять несколько миллионов. На это никто не мог решиться. Так что, хоть начальство было недовольно, фильмы вышли на экран; к счастью, они были хорошо приняты и публикой, и критикой, в том числе на многих международных фестивалях. Наше положение укрепилось, и мы продолжали работать. Но эту новоприобретенную свободу все больше пытались задавить, и в прошлом году с чешским кино было покончено. Еще при Новотном был закрыт ряд сценариев молодых режиссеров «новой волны», а потом еще семь или восемь сценариев, в том числе у Юрачека, Иреша, Немеца, Хитиловой. Казалось, нас ждут «семь тощих лет». Но начавшиеся события в Чехословакии совершенно изменили ситуацию. Новые лидеры компартии обратились с большим доверием к художникам. Они сняли цензурные запреты, разрешили закрытые ранее сценарии. Режиссеры начали готовиться к съемкам. Остается только надеяться, что эти режиссеры не подвергнутся новым преследованиям и что в нынешней ситуации их планы не встретят препятствий.

— *Но ведь ситуация может измениться.*

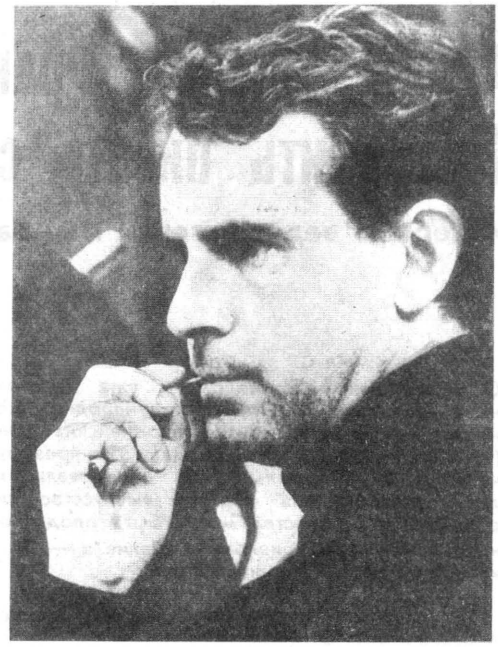
— Трудно сказать. Указания, поступающие из Москвы, пока касаются, главным образом, цензуры на телевидении и в прессе. Они не представляют собой угрозы для кино, потому что оно заимствует свои сюжеты из быта, из жизни, а не из политики. В общем-то, выполнение этих указаний не содержит никакой опасности для кино. Но кто знает?.. События последних недель показали, что не надо особенно верить в искренность московских руководителей. Слишком часто они меняют свои решения и играют в дипломатию. Самым главным врагом чехословацкого кино в последние годы был Ульбрихт. А поскольку уже несколько месяцев Ульбрихт является лидером советско-чехословацкой политики, легко предвидеть, что культура не избежит притеснений.

— *Считаете ли вы себя изгнанником? Есть ли у вас возможность работать в Чехословакии?*

— Нет, я не изгнанник и совершенно не хочу им быть. Я заключил официальный контракт, в соответствии с которым я временно работаю за границей. Все это вполне легально. Мой следующий фильм я хотел бы, если будет такая возможность, снимать в Чехословакии. Я уже работаю над идеей этого будущего фильма с одним чешским писателем.

— *Не боитесь ли вы, что, работая за границей, вы начинаете принадлежать иностранному кино и теряете контакт со своей страной?*

— Я всегда боюсь этого, даже когда работаю в Чехословакии. Посмотрим... Конечно, на мою работу влияет тот факт, что я снимаю в чужой стране. Прежде всего, язык, музыка языка играют для меня огромную роль, когда я работаю дома, в Чехословакии. Например, мне всегда было интересно работать с непрофессиональными актерами, но при такой работе особое внимание нужно обращать на то, как они говорят. А здесь язык мне чужой, я не чувствую его, не слышу ошибок. Приходится набирать профессиональных актеров, которые способны гарантировать четкую и грамотную речь. Эта ситуация вынуждает меня снимать сцены, где говорят относительно немного, где все сказано изображением. Диалоги в фильме не важны, а основная смысловая нагрузка ложится на сюжет, на образы. Не знаю, пойдет это во благо или во вред фильму.



Милош Форман.
1968

— *Какие зарубежные фильмы идут в Чехословакии и пользуются успехом?*

— Уже давно чехословацкая публика не ходит на советские фильмы и вообще на фильмы из стран восточной Европы. У нас так долго расхваливали советское кино и называли его лучшим в мире, что, сопротивляясь пропаганде, публика совсем перестала на эти фильмы ходить. Поэтому даже самые замечательные из них, например «Летят журавли», к сожалению, не имели успеха.

Все эти годы мы особенно любили западное кино. Нас воодушевляло его политическое звучание, дух несогласия, присущий ему. Этим объясняется, в частности, наша любовь к итальянскому неореализму.

Перевод с французского
Марии Божович

Фрэнк, он же Франтишек, или Как учить писать сценарии

Интервью ведет Евгений Цымбал

С Франтишеком Дэниелом, в уже далеком прошлом известным чешским сценаристом, а ныне — вице-президентом Международной ассоциации киношкол, профессором кинодраматургии нескольких американских и европейских киноинститутов, я познакомился в Санденс-институте (киношколе Роберта Редфорда). Это чрезвычайно обаятельный, умный и очень неординарный человек. Мы несколько раз беседовали, и не только о кино. Я попросил Франтишека дать интервью для журнала «Искусство кино» — его идеи в области преподавания основ сценарного мастерства могут быть плодотворными и для отечественного кинообразования, а некоторые факты биографии Дэниела — как одного из идеологов и практиков чехословацкой «новой волны» — поучительными.

Е. Цымбал

— *Франтишек, прежде всего, как вы оказались в Соединенных Штатах?*

— Я приехал сюда в 1969 году. До этого был деканом кинофакультета и профессором на кафедре кинодраматургии в Пражской академии изящных искусств (ФАМУ). В 1967—68 годах я получал приглашения от Американского киноинститута, но, если говорить серьезно, принимать их не собирался. Однако в 1968 году остался без работы в Праге — и через год стал деканом Американского киноинститута в Лос-Анджелесе. Там я проработал почти шесть лет, у меня были прекрасные ученики, все эти имена вы можете найти в любом обзоре современного американского кино, некоторые из них есть здесь, в Санденсе.

— *Назовите, пожалуйста, их имена.*

— Тамрик Манн, Мэтью Роббинс, Говард Смит, Теренс Малик, Пол Шредер, Тим Хантер, Дэвид Линч, Роберт Земекис и еще много других.

— *Скажите, а вам не было страшно, когда вы приехали из Чехословакии в Голливуд? Там такие имена, одни названия кинофирм уже внушают трепет...*

— Да, было, и еще как. Вообще все это очень смешно. В день, когда я приехал в Лос-Анджелес, состоялось заседание совета попечителей киноинститута. Председателем совета попечителей был Грегори Пек. Потом был как бы сольный концерт — я рассказывал о своих замыслах, об этом киноцентре, как все это видел, говорил почти целый час, мне задавали вопросы, я отвечал, потом они это довольно быстро обсудили, и Грегори Пек сказал: «У тебя есть миллион двести тысяч долларов на первый год, давай делай свою школу». А я в тот момент еще не знал, что можно купить за один доллар. Но у меня были очень хорошие сотрудники — некоторые из них работали и до моего прихода, других позвал я сам, и через год школа уже существовала. Ну, а если это интересно, могу рассказать и о том, как возникла моя кандидатура,— это показательно для системы в целом. Меня пригласил Мэкнил Лоуври, вице-президент Фонда Форда. Он был очень влиятельным человеком, построил множество театров в разных концах Америки, финансировал балетные ансамбли, оркестры классической музыки и тому подобное. Фонд Форда и он персонально давали на искусство больше денег, чем федеральное правительство. Он очень хотел создать консерваторию и киноакадемию. Для этого поехал в Европу, посетил почти все киношколы. Во время поездки встретился со мной, мы поговорили, как должно строиться обучение в такой школе, он пришел в совет попечителей с моей кандидатурой и пообещал выделять полмиллиона долларов в год на этот киноцентр. Вот так все произошло.

— *И как складывалась ваша дальнейшая судьба?*

— Я работал там шесть лет, но потом, когда почувствовал, что направление, которое создал и считал необходимым, начало меняться,— ушел. В основном из-за разногласий с советом попечителей.

После этого у меня была довольно трудная жизнь. Я не знал, что буду делать, подрабатывал на телевидении, но потом однажды пришел Милош Форман, предложил создать киношколу в Колумбийском университете. Эта идея мне понравилась. Я только спросил Милоша: «А ты сам будешь участвовать в этом?» И он ответил: «Да, потому что я уже достаточно старый: нужно заплатить свои долги, вернуть то, что было вложено в меня. В том числе и тобой».

— *Милош Форман, насколько я знаю, тоже ваш ученик? А кто еще из чехословацких режиссеров учился у вас?*

— Иван Пассер, который сейчас работает здесь, в Соединенных Штатах, Антонин Маша, Павел Юрачек, Иржи Менцель...

— *А из сценаристов?*

— Самая лучшая, наверное, Маша Юрачек, но было еще несколько интересных, в том числе и девушек... Вера Хитилова. Она не была моей ученицей в прямом смысле, но мой курс тоже слушала.

— Вернемся к киношколе, которую вы организовали вместе с Милошем Форманом.

— Когда я пришел в «Уорнер бразерс» и напомнил, сколько сценаристов и режиссеров мы подготовили в Лос-Анджелесе, а потом попросил у них денег, они дали 90 тысяч долларов. Это были первые деньги, а затем сделали взносы и другие компании, потому что они хотели иметь хорошую киношколу. По всему восточному побережью очень много телестанций, киностудий, рекламных бюро, и они испытывали большую потребность в квалифицированных кадрах. Производственной базой нам служила маленькая киностудия с одной кинокамерой и залом для записи звука. Этого было, конечно, недостаточно. Я пошел в фирму «Сони», рассказал им о нашем проекте, о том, как мы работали в Лос-Анджелесе, и они дали нам пять профессиональных видеокамер и две монтажные установки. А через несколько лет, увидев хорошие результаты, подарили нам еще разную видеотехнику. Там я проработал десять лет, школа выросла и получила известность, а потом меня пригласили в Университет Южная Калифорния. Когда я увидел эту киношколу, увидел, что там есть, у меня зачесались руки. Это самая лучшая база, которую только можно себе представить. Все построено в 1984 году: большая киностудия с несколькими павильонами, большая телевизионная студия, студия звукозаписи «Долби», ателье для записи больших оркестров с 24-канальной звукозаписью, компьютеры, синтезаторы, видеографика и компьютерная графика — когда рисуешь двухмерную декорацию, а эти машины делают ее объемной.

— И сколько работ делают ваши студенты в процессе обучения?

— От 10 до 14 маленьких фильмов в зависимости от программ, на которых они учатся. При этом сценарии пишут сами. У нас есть три основные программы — высшая, после колледжа; колледж и программа по кинодраматургии, где учатся четыре года. Кроме того, есть курсы сценарного мастерства для режиссеров, операторов, монтажеров и даже продюсеров. Мы считаем, что все они для пользы дела должны научиться писать хотя бы маленькие сценарии. За один семестр помимо фильмов наши студенты должны сделать 300 видеозаданий.

— Я не ослышался? Как это возможно?! По 2—3 в день?

— Это маленькие задания. Сценки, этюды, съемки природы, натюрморты, пейзажи, документальные съемки. 300 в семестр.

— Невероятно!

— Снимают они на восьмимиллиметровых видеокамерах, монтируют на новейшем оборудовании фирмы «Сони» — у нас старая дружба, «Сони» дает нам все свои новые разработки, которые мы испытываем. В прошлом году фирма поставила монтажную установку, которая позволяет менять цвет изображения, причем выбор цветов составляет 3000 оттенков. Можно компьютерной графикой выделить часть кадра и внести туда другой цвет — к примеру, если вам не нравится, что ваш герой в синей рубашке, можно перекрасить ее в красную. И мы все это делаем.

Фрэнк Дэниел (справа) и Роберт Редфорд. Санденс-институт

— Фантастика! Как точно называется эта киношкола?

— Школа кино и телевидения Университета Южная Калифорния в Лос-Анджелесе.

— Франтишек, вы, насколько мне известно, работаете еще здесь, в Санденс-институте Роберта Редфорда, а также в Европе?

— Да, но это уже, скорее, хобби. Десять лет назад Роберт Редфорд пригласил меня в Санденс, чтобы создать киношколу или что-нибудь в этом роде для независимых кинематографистов, которые хотят сделать свою первую полнометражную картину, но не имеют для этого достаточных профессиональных навыков. Главная идея была в том, что люди из Голливуда, Нью-Йорка — настоящие высокие профессионалы — приедут сюда и будут помогать тем, кто только начинает; чтобы они поняли, что нужно делать,— сначала на стадии сценария, потом в подготовке, выборе актеров и, наконец, при съемке и монтаже. Причем все эти знаменитые советники работают здесь совершенно бесплатно. Они приезжают сюда просто для того, чтобы побыть здесь среди молодых людей, узнать, какие у них идеи, что их волнует, и помочь им эти идеи реализовать. Сейчас здесь Джеймс Брукс, Улу Гроссбард. Вчера уехал Оливер Стоун. Здесь бывают и актеры — «звезды» первой величины. Например, Сигурни Уивер, Руттер Хауэр. Снимаются у ребят — в маленьких фильмах. Всем здесь нравится...

— Может быть, потому, что здесь такая раскрепощенная атмосфера...

Здесь нет никаких разговоров о деньгах, нет давления, люди разговаривают об искусстве и делают кино.

И что меня особенно поразило, как удивительно дружно здесь работают: сегодня человек выступает в качестве кинорежиссера, завтра — в качестве осветителя, ассистента или актера — все в равной ситуации. Здесь абсолютно отсутствует конкуренция. Это что, ваш принцип?

— Именно из-за незримого духа конкуренции я ушел в свое время из совета попечителей. В школе конкуренция вредна, я абсолютно в этом убежден. Она существует в жизни, и каждый должен быть готов к этому — но при конкуренции невозможно экспериментировать, нельзя позволить себе ошибки. Здесь, в школе,— сделаешь ошибку — ничего страшного, поправишь, переснимешь. Это придает уверенность — очень важное качество для режиссера. И есть кому указать на ошибки, объяснить, как сделать лучше. Это было мое первое и главное предложение, с которым я пришел: нужно иметь именно такую атмосферу. Редфорд согласился на сто процентов. Это была и его мечта, он тоже хотел создать такую обстановку, в которой бы молодые кинематографисты имели свободный и вольный дух...

— *Скажите, Санденс-институт работает только летом?*

— Это не совсем институт, хотя так называется. Здесь никто никого не учит. Это дружеский обмен опытом. И это было второе предложение, с которым я пришел. Кроме летней киномастерской, есть еще одно направление. Мы работаем весь год. За это время получаем примерно 500 сценариев, из которых выбираем наиболее интересные. Потом люди, чьи сценарии мы выбрали, приезжают сюда на пять дней и здесь с ними работают сценаристы-профессионалы. Один из таких профессионалов назначается наставником, если хотите, художественным руководителем проекта, и работа над сценарием продолжается еще в течение шести месяцев. Каждый художественный руководитель работает с одним сценаристом. В конце апреля — начале мая мы снова встречаемся, решаем, какой прогресс был достигнут по каждому проекту и кто будет приглашен в мастерскую. Приглашенные — 40—50 человек — приезжают сюда и в течение двух недель снимают на видео эпизоды из своих сценариев — мы называем это лабораторией. В результате выбираем шестерых, которым даем деньги (или помогаем их найти) для реализации замысла. Потом снова приезжают профессиональные сценаристы, и все начинается сначала. Так институт работает круглый год. И даже когда молодые кинематографисты делают свои фильмы и уходят из нашей лаборатории, мы не порываем с ними связей и следим за их дальнейшей судьбой, за всем, что с ними случается.

— *А где вы работаете в Европе?*

— Это международная школа в Бельгии. Меня туда пригласил мой старый друг — директор бельгийской киношколы. Мы с ним давно знакомы по Международной организации киношкол, где я являюсь вице-президентом от США. Это немножко смешно, потому что другой вице-президент — тоже чех: Покорны из Праги. Есть еще третий вице-президент — директор пекинской киношколы. И там официальные языки английский и французский, но мы с Покорны говорим, что пора ввести чешский.

— *А кто президент этой организации?*

— Янг из Великобритании.

— *И как работает бельгийская киношкола?*

— Сейчас она уже не бельгийская, а общеевропейская, хотя администрация находится в Бельгии. Эта школа похожа на все европейские киношколы: там четыре года обучения, студенты изучают теоретические и технические дисциплины. Снимают там в основном документальные фильмы, но когда кто-нибудь приходит с экспериментальной идеей или с каким-то рассказом, то можно снять и игровую картину. У них другие сроки обучения, они начинают позже и заканчивают раньше, чем мы, так что я прилетаю туда во время наших каникул. Преподаю студентам первого и третьего года обучения. На первом курсе они пишут маленький сценарий, на втором его снимают, третьем пишут сценарий своей дипломной работы и в следующем году снимают диплом. Еще были сделаны немецкая, бельгийская и испанская картины, сейчас заканчивают свои работы голландский и еще один немецкий режиссер. Так что это общеевропейский международный киноинститут ФЕМИС.

— *Вам за шестьдесят. Вы работаете в Лос-Анджелесе, в Санденсе, в Европе, пишете сценарии... Назовите, пожалуйста, хотя бы поставленные в Чехословакии.*

— В Чехословакии это были в основном комедии: «Последняя роза для Казановы» — Кршка делал; «Где черту не под силу» — Подкальский, ну и другие... Две картины по своим сценариям поставил сам: «В прошлом сентябре» и «Папа ищет сына». Но больше всего занимался объединением «Файкс-Дэниел» — Файкс был моим партнером, и мы с ним сделали сорок полнометражных картин.

— *И среди них?*

— Картины Яна Кадара и Эльмара Клоса. «Смерть зовется Энгельхен», «Магазин на площади» и другие. «Лимонадный Джо» Олдржиха Липского. Липский снял у нас несколько картин. Милош Форман написал один сценарий для нас. В конце своей чехословацкой карьеры мы сделали картины, за которые я пострадал. Это были «Третье желание» Кадара и Клоса и «Конец ясновидца» молодых режиссеров Рогача и Светачека — очень смешная картина о том, как в интересах государства национализировали ясновидца... Ну, вы понимаете ситуацию тех лет: сказали, что это эрозия социализма, очернение пройденного пути, клевета и ревизионизм. Объединение было ликвидировано, и я год не мог работать в кино. Картины закрыли и не показывали.

— *Никогда?*

— Не знаю. После отъезда из Праги я довольно долго не переписывался ни с кем. Боялся подвести друзей. Мои книги были изъяты из библиотек: я написал пять книг — о кино, о кинодраматургии, две пьесы и маленький короткий роман...

Мэрилин Монро

История моей жизни

Фрагменты книги

Мэрилин Монро отошла в мир иной 5 августа 1962 года, поэтому личного воздействия на теорию и практику «шестидесятничества» оказать не смогла. Пришлось довольствоваться ее экранными персонажами и плохо проверенными фактами, которые наши международники выудили из американской прессы и, слегка обжарив на сковороде классовой нетерпимости, представили удивленным читателям.

С фактами дело обстояло неплохо, с персонажами — похуже.

Два фильма с участием актрисы были показаны в советском прокате. Из первого — «Все о Еве» — эпизод с Монро вырезали под предлогом того, что картина затянута. Второй — «Некоторые любят погорячее» — тоже сократили, исключив, в частности, эпизод, где героиня Мэрилин умело, хотя и несколько многословно, соблазняет героя Тони Кертиса, доказывая ему сексуальное превосходство американской девушки над девушками других национальностей. После того как этот всплеск империалистического шовинизма был убран, лента под названием «В джазе только девушки» благополучно появилась на наших экранах и в течение нескольких лет была любимицей директоров кинотеатров, спасавших с ее помощью перманентно горящие планы. Больше наши зрители ничего не увидели и компенсировали отсутствие движущегося изображения актрисы разглядыванием ее фотографий в польских журналах «Фильм» и «Экран» и свидетельствами отдельных счастливчиков, кое-что поглядевших за рубежом. Большинству этого хватало.

Шестидесятникам, занятым повседневной борьбой за обновление социализма, Монро, честно говоря, была ни к чему. Ее роскошный бюст или волнующую походку никак нельзя было приспособить к этому обновлению. Голливуд, чьей верной дочерью была Мэрилин, вообще вызывал глухое раздражение своим неумеренным консерватизмом и нежеланием следовать прогрессивным тенденциям. Один из мужей актрисы — знаменитый бейсболист Джо Ди Маджио — был загадочен в силу неясности профессии; другой — драматург Артур Миллер — осуждался за то, что принес свой талант в жертву «звезде», а не посвятил себя целиком человечеству. Не простили Монро и ее шумного романа с Ивом Монтаном, поскольку в этом случае страдающей стороной оказалась Симона Синьоре, а ее, нашу Симоночку, советский народ в обиду не давал. И в этом плане шестидесятники были с народом полностью солидарны.

Андрей Вознесенский, поэтически отчитывавшийся за вояжи в Америку, куда тогда почти никто не ездил, вложил в уста Мэрилин большой посмертный монолог, лексический строй которого даже в кошмарном сне не мог привидеться актрисе: «Кому горят мои георгины? С кем телефоны заговорили? Кто в костюмерной скрипит лосиной?» И дальше еще красивее: «Невыносимо горят на синем твои прощальные апельсины...» Трансформация литературная перешла затем в сценическую: в спектакле Театра на Таганке «Антимиры» монолог читала Алла Демидова, чья противоположность Монро доказательств не требовала. Традиционное для «шестидесятничества» ощущение того, что вся мировая культура призвана его обслуживать, приобрело здесь характер несколько неожиданный.

И много лет назад, да и сейчас миф Мэрилин лишь по касательной задевает наше сознание. Одна из величайших, к тому же еще до конца не разгаданных кинематографических легенд известна нам в основном по пересказам чужих концепций, сплетням и торопливо составленным биографиям. Вопросы, мучающие не одно поколение зрителей и критиков: кто она — символ секса или олицетворение высокой духовности, чувственная волшебница или фригидная ледышка, нераскрывшаяся великая актриса или полупрофессиональная любительница, мало нам интересны. Зато мы с темпераментом революционных демократов набрасываемся на разоблачительную чепуху и верим всякой околесице, где в соответствии с текущей ситуацией сменяют друг друга итальянская мафия, «клан» Кеннеди, таинственный убийца со шприцем в руке и прочее, и прочее, и прочее. А поскольку в ранней смерти Монро действительно есть много неясного, во всяком случае, того, что может быть по-разному истолковано, то и версий здесь хватит на много лет вперед. Если не остановимся.

К тридцатилетию своей кончины, приходящемуся на 1992 год, Мэрилин заслужила хотя бы одного: уважения. И, может быть, покоя. Читая специально подобранные материалы — иные из которых воспринимаются, как истина, а другие вызывают на спор,— давайте помнить об этом. Пришло время отдохнуть от сенсаций.

Еще раз процитирую Вознесенского: «Как страшно вспомнить во «Франс-Обзервере» свой снимок с мордой самоуверенной на обороте у мертвой Мэрилин!» Поплакать о безвременно ушедшей актрисе и тут же пришпилить рядом с ней свою «морду» — это очень «по-шестидесятнически»...

В. Дмитриев

Я думала, что люди, с которыми живу под одной крышей,— мои родители. Я звала их мамой и папой. Но в один прекрасный день «мама» сказала мне: «Не называй меня так. Ты достаточно подросла, чтобы знать правду. Мы тебе не родные. Завтра сюда придет твоя настоящая мать. Если захочешь, можешь ее звать мамой».

Люди, которых я считала родными, не были злыми. Просто они были бедными. И у них были свои дети. Они мало что могли им дать, а мне и подавно ничего не оставалось. Уже в семь лет мне приходилось много трудиться. Я мыла посуду и бегала с поручениями.

Однажды явилась моя мать. Очень красивая женщина с неулыбчивым лицом. Я сказала ей: «Привет, мама!» — и она с недоумением уставилась на меня. Не помню, чтобы она обняла или поцеловала меня; почти никогда она не обращалась ко мне. Только со временем я начала кое-что узнавать о ней. И теперь, вспоминая ее, я чувствую более острую сердечную боль, чем та, что я испытывала ребенком. Мне больно за нас обеих.

Моя мать вышла замуж в пятнадцать лет. До меня у нее родились двое детей. Она работала на студии монтажницей. Однажды, вернувшись домой раньше обычного, она застала своего мужа в постели с другой женщиной.

Пока мать оплакивала крах семейной жизни, он потихоньку выкрал детей и исчез. Мать потратила все деньги, пытаясь отыскать и вернуть их.

Наконец она узнала, что они живут в Кентукки, в большом красивом доме. Отец снова женился и разбогател. И тогда, как героиня фильма «Стелла Даллас», она тихо удалилась, предоставив им жить более счастливой жизнью, чем могла бы обеспечить сама.

Мне кажется, не только бедность заставила ее поступить так. Увидев смеющихся детей, весело играющих возле красивого дома, она, должно быть, вспомнила о собственном детстве, где все было иначе. Ее отец умер в психбольнице в Паттоне, а бабка сошла с ума и умерла в лечебнице в Норфолке. Брат покончил самоубийством. В ее памяти бродили и другие зловещие тени.

День, когда мать пришла в дом, где я жила в семье приютившего меня почтальона, и взяла к себе погостить, стал первым счастливым днем в моей жизни.

По слабости здоровья и из-за необходимости самой зарабатывать на хлеб, она не могла держать меня при себе и платила 5 долларов в неделю на мое содержание.

Она редко разговаривала со мной, когда брала к себе. «Не шуми!» — требовала она, когда я, лежа в постели, переворачивала страницы книги. Даже легкий шелест нервировал ее.

В доме матери мое внимание всегда приковывал один предмет: фотография на стене. Я подолгу смотрела на нее, затаив дыхание от страха, что мать мне это запретит. Я привыкла, что мне всегда запрещалось делать то, что я хотела.

Но, застав меня за этим занятием, мать не рассердилась, а приподняла меня так, чтобы я могла получше все рассмотреть.

— Это твой отец,— сказала она.— Он погиб в автокатастрофе. В Нью-Йорке.

В ту пору я верила всему, что мне говорили. Но в эти слова я не поверила. Не могла поверить, что этот человек мертв.

Годы спустя я узнала его имя и многое другое. Например, то, что он жил вместе с матерью в одном доме, что они полюбили друг друга и что он ее бросил, когда я должна была появиться на свет.

Как ни странно, каждая деталь, которую мне удавалось узнать, добавляла нежности в мои чувства к нему. Когда я завела себе альбом, первой поместила в него фотографию Кларка Гейбла, потому что он походил на моего отца — особенно усами и манерой носить шляпу, чуть сдвинув ее набок.

Однажды мать пришла навестить меня уже в другую семью, в которой я жила,— это были англичане, нуждавшиеся в деньгах. Я как раз мыла посуду на кухне. Меня поразили слезы, выступившие на ее глазах.

— Я хочу построить для нас с тобой дом,— сказала она.— Выкрасить его в белый цвет. И чтобы у нас был дворик.

И она ушла.

Взяв деньги в кредит и потратив все сбережения, мать построила дом. Он был крохотный. Но выкрашенный в белый цвет.

Мы вместе с англичанами переселились туда. Теперь у меня появилась своя комната. Мне приходилось по-прежнему много работать, но это было неважно. Главное, у меня был свой дом. Мать купила мебель и занавески.

Однажды в дом привезли рояль. Совсем расстроенный. Мать купила его у старьевщика. Для

Monroe Marilyn. My Story. N. Y., 1974.

меня. Чтобы я брала уроки музыки. Рояль был знаменитый, раньше он принадлежал Фредерику Марчу, кинозвезде.

— Ты будешь играть на рояле здесь, у окна,— говорила мать.— А у камина мы поставим банкетки. И будем тебя слушать.

Однажды, когда я с англичанами завтракала на кухне, на лестнице в холле раздался страшный шум. Такого страшного шума я еще никогда не слышала.

Англичанин выскочил за дверь и вскоре вернулся в кухню.

— Я послал в полицию и за «скорой помощью»,— объяснил он.

Я спросила, не с мамой ли что случилось.

— Да,— ответил он.— Но тебе не надо это видеть.

Я осталась в кухне и слышала, как пришли какие-то люди и пытались увезти маму. Мне не давали с ней увидеться.

Все-таки я вышла в холл. Мама была на ногах. Она плакала и смеялась. Ее увезли в психбольницу в Норфолк. Это название было мне знакомо.

А потом понемногу исчезла вся мебель. И рояль тоже. Вслед за ним пропали англичане. А меня забрали из нового белого домика в приют, одели в синее платье и туфли на толстых подметках. Теперь, лежа в постели, я уже не могла, как прежде, грезить об отце. В моих ушах стоял ужасный мамин крик, а в глазах стояла страшная картина — как ее тащат вон из дома, который она построила для меня.

Я никогда не забывала о белом домике и нашей мебели. Когда я начала работать фотомоделью и у меня появились кое-какие деньги, я принялась разыскивать рояль Фредерика Марча. Через год я нашла его на аукционной распродаже и купила. Теперь он стоит в моем доме в Голливуде. Его заново выкрасили, заменили в нем струны, и он зазвучал волшебно, как любой другой рояль в мире.

С возрастом я все больше сознавала, что я не такая, как все. Я чувствовала себя одинокой и хотела умереть. Волю к жизни я поддерживала в себе с помощью мечты. Я никогда не мечтала о том, чтобы меня любили, как любят других детей. Это превосходило мое воображение. В своих фантазиях я лишь пыталась привлечь к себе внимание людей (не Бога, конечно), чтобы они только взглянули в мою сторону и произнесли мое имя.

Это стремление привлечь к себе внимание почему-то усиливалось по воскресеньям в церкви. Как только прихожане запевали псалом под аккомпанемент органа, мне неудержимо хотелось сбросить с себя всю одежду. Возникало отчаянное желание предстать перед Господом обнаженной на виду у всех. И приходилось стискивать зубы и прятать под себя ладони, чтобы не дать воли рукам.

Иногда я фантазировала: вот я вхожу в церковь в широком, колоколом, платье, под которым ничего нет. А люди ложатся на спину в проходе и смотрят на меня снизу.

В этом желании показаться обнаженной не было ничего постыдного или греховного. Просто мечта о том, что на меня смотрят, ослабляла жгучее чувство одиночества. А может быть, мне хотелось, чтобы меня увидели голой, потому что я стыдилась своей казенной одежды. Без нее я становилась такой, как другие девочки, а не приютской сиротой.

Меня взяла под опеку тетя Грейс, мамина подруга по студии. Но у нее не было денег, и она вечно оказывалась без работы, поэтому мне приходилось жить в сиротском доме в Лос-Анджелесе. Если бы не Грейс, меня отправили бы в приют, где не было таких льгот, как у нас,— например, нам позволяли ставить на Рождество елку и иногда показывали кино.

Время от времени меня поселяли в какое-нибудь семейство, нуждавшееся в еженедельных пяти долларах. Я жила в девяти таких домах. В шестнадцать лет это кончилось, когда я вышла замуж.

Я твердо поняла, что лучший способ избежать беды — не жаловаться и не просить. Я привыкла к многочисленным мелким невзгодам, и они перестали меня беспокоить. Теперь, оглядываясь в прошлое, я понимаю, что в те времена у меня было немало радостных моментов. Я могла играть на солнышке и бегать наперегонки. Я могла мечтать, и не только об отце, но и многом другом.

Чаще всего я мечтала о красоте. Воображала, как стану красавицей, что все будут оглядываться мне вслед.

Фантазии скрашивали мне жизнь. Прислуживая за столом в доме бедняков, с которыми я жила, я воображала себя официанткой роскошного ресторана, одетой в белую униформу, которой восхищаются гости.

О любви я не мечтала никогда, даже в пору своей первой влюбленности. Мне было тогда лет восемь. Я влюбилась в мальчишку по имени Джордж, он был годом старше. Мы, бывало, прятались с ним в траве, откуда он в испуге убегал от меня.

То, чем мы занимались в траве, меня не пугало. Я подозревала, что это нехорошо, иначе мы бы не прятались от чужих глаз, но я не понимала, что тут плохого. Ночи напролет я лежала без сна, силясь понять, что такое секс и что такое любовь. В голове роилась тысяча вопросов, но задать их было некому. Я знала, что взрослые вечно лгут детям обо всем — и про пользу супа, и про Санта Клауса.

Но однажды мне пришлось узнать кое-что о сексе без всяких вопросов с моей стороны. Мне почти сравнялось девять лет, я жила в доме некоего Киммеля. У него был очень суровый вид, он пользовался всеобщим уважением, и звали его «мистер Киммель».

Я проходила мимо его двери; дверь распахнулась, и хозяин тихо сказал:

— Норма, зайди, пожалуйста.

Я решила, что он хочет послать меня куда-нибудь с поручением.

— Надо куда-то сбегать, мистер Киммель?

— Никуда,— ответил он и запер за мной дверь, с улыбкой глядя мне в лицо.— Теперь ты отсюда не выйдешь,— сказал он так, словно мы играли в какую-нибудь забавную игру.

Я испугалась, но не осмеливалась закричать и только молча смотрела на него. Я боялась, что, если закричу, меня отправят обратно в приют. И мистер Киммель это, конечно, понимал.

Когда он обхватил меня, я стала пинать его ногами и бороться изо всех сил, но не проронила

ни звука. Он был сильнее, и мне было не вырваться. Он шептал мне прямо в ухо: «Будь хорошей девочкой».

Когда он наконец отпер дверь и выпустил меня, я бросилась к «тете» рассказать о том, что сделал мистер Киммель.

Но она не дала мне говорить.

— Как ты смеешь клеветать на мистера Киммеля,— зашипела она,— это святой человек! Это моя путеводная звезда!

Мистер Киммель с улыбкой появился в дверях. Он подошел ко мне и протянул монетку.

— Пойди купи себе мороженое,— сказал он.

Я швырнула никель ему в лицо и выбежала вон.

Ночью я плакала в подушку, страстно желая умереть.

Через неделю все семейство отправилось в церковь. «Тетя» настояла, чтобы я пошла вместе со всеми.

Священник призвал прихожан к покаянию. Я бросилась к нему первой и начала рассказывать о своем «грехе».

— На колени, сестра,— сказал он.

Я упала на колени и продолжала рассказ про мистера Киммеля. Но меня окружили другие люди, они тоже попадали на колени и наперебой заговорили о своих прегрешениях, совсем меня оттеснив.

Я оглянулась и увидела мистера Киммеля, стоявшего среди тех, кому не в чем было исповедоваться, громко молящегося перед Господом о прощении чужих грехов.

Чем старше я становилась, тем острее чувствовала нелюбовь подруг. Сначала меня обвиняли в том, что я ворую гребенки, монетки, бусы, а потом стали жаловаться, будто я увожу их кавалеров.

Тетя Грейс предложила разом покончить с этой проблемой:

— Тебе надо выйти замуж.

И я вышла замуж за Джима Дагерти.

Первым следствием замужества стало фатальное отсутствие интереса к сексу. Но мы были слишком молоды, чтобы открыто обсуждать эти тонкости.

Это была скорее дружба, чем любовь, только с сексуальной добавкой. Позднее я убедилась, что браки, как правило, именно такими и бывают. А мужья становятся хорошими любовниками, только когда изменяют своим женам.

Замужество не принесло мне ни счастья, ни боли. Мы почти не разговаривали друг с другом. Нам нечего было сказать. Потом мне довелось увидеть множество супружеских пар, подобных нашей.

Но вот что важно: я наконец избавилась от своего сиротства. И за одно это была благодарна Джиму.

В 1944 году Джим поступил в торговый флот, а я пошла работать на парашютную фабрику. Шла большая война.

Я заметила, что мужчины, как правило, с уважением относятся к замужним женщинам и не пристают к ним. Поэтому, может быть, я сама виновата, что они назначали мне свидания и угощали выпивкой. Я не чувствовала себя замужней дамой. Но я хранила верность своему отсутствующему мужу — не потому, что любила его или руководствовалась нравственными нормами. Моя верность объяснялась полным отсутствием сексуального влечения.

Джим был добрым мужем. Он ни разу не поднял на меня руку, ни разу не обидел. Но он хотел ребенка.

Меня же приводила в ужас сама мысль об этом. Я сразу представляла себе вторую Норму Джин[1]. Вдруг со мной что-то случится. И Джим исчезнет. И останется эта крошка в казенном платье, моющая посуду в доме чужой «тети».

Я не в силах была объяснить все это Джиму. Когда он засыпал, я подолгу лежала, тихо плача. И желала смерти.

На этом кончается история Нормы Джин. Мы с Джимом развелись. Я сняла комнату в Голливуде и стала жить одна. Мне было 19 лет, и мне хотелось знать, кто же я есть на самом деле.

Написав слова о конце истории Нормы Джин, я покраснела, будто меня поймали на лжи. Потому что горькое дитя, столь рано повзрослевшее, навеки осталось со мной. И в минуты самого звездного своего успеха я чувствую, как из глубины моей души смотрят эти испуганные глаза. Они как будто говорят: «Я никогда не жила, я никогда не любила», и в смущении я сознаю, что именно я произношу эти слова.

Инстинкт, приводящий к ручью новорожденного утенка, привел меня в студию фотохудожника.

Теперь у меня есть деньги на комнату и на еду раз в день, хотя подчас кажется, что этого маловато.

Глядя в черную голливудскую ночь, я думаю о том, что, должно быть, точно так же тысячи девчонок, сидя в одиночестве, мечтают о карьере кинозвезды. Но что мне до них! Моя мечта не сравнится ни с чьей другой.

Я еще ничего не знаю об актерском деле. Не прочла о нем ни единой книжки, никогда не пробовала

---

[1] Настоящее имя Мэрилин Монро — Норма Джин Бейкер Морстенсон.— Ред.

играть, ни с кем не беседовала на эту тему. И вообще собиралась зарабатывать на жизнь в качестве фотомодели.

Но втайне во мне жила мечта стать актрисой. Это была прекрасная золотая мечта. Я мечтала не об искусстве, а об игре, той, что помогла бы мне вырваться из тоскливого быта, который я знала до сей поры, к ярким мирам, заставляющим сердце прыгать от одной мысли о них. Огни студий становятся для Нормы Джин огнями маяка, указывающего путь к земле обетованной — земле Ингрид Бергман, Клодет Кольбер, Джоан Кроуфорд, Бетт Дэвис, Оливии Де Хэвилленд, Дженнифер Джоунз.

Я ложилась спать голодной и голодной вставала. И думала, что актеры и актрисы — ангелы, сидящие у врат рая — кино.

Все, что я узнала о Голливуде в первые мои годы пребывания в нем, ничего общего не имело с тем, что я слышала или читала о нем в журналах.

Я узнала Голливуд неудачников. Почти все, с кем я знакомилась, страдали от недоедания или желания покончить счеты с жизнью.

И нас было такое множество! Победительницы конкурсов красоты, застенчивые студентки, доморощенные сирены со всех уголков страны. Из больших городов и с маленьких ферм. С фабрик, с манежа, из драматических училищ. И среди них одна — из сиротского дома.

А в нашей толпе рыскали волки. Не те, что сидят за воротами студий, а помельче — вынюхивающие таланты агенты без своих контор, импресарио и менеджеры. Аптеки и дешевые забегаловки кишели этими пронырами, готовыми оказать содействие, если вы станете под их знамя. Их знаменем была постельная простыня.

Голливуд, увиденный их глазами, походил на переполненный бордель, на карусель, где вместо лошадок — кровати.

В этой толпе было немало «бывших». Главным образом, артистов, неизвестно почему выброшенных кинематографом. Когда-то они играли крупные роли. У них всегда под рукой были альбомы с фотографиями. Они были напичканы анекдотами из жизни великих боссов — Голдвина, Занука, Майера, Селзника, Уорнера, Кона. Они называли этих гигантов по имени и, часами просиживая в дешевых кафе за стаканом пива, любили как бы к слову сказать: «Сэм мне говорил...» или «Никогда не забуду, как Дэрил воскликнул, отсмотрев материал...»

Вспоминая этот отчаявшийся, лживый, ищущий заработка Голливуд, я испытываю ностальгию. Это было более человечное место, чем рай, о котором я мечтала и который обрела. Эти люди, вруны и неудачники, были куда живее великих мужей и знаменитых артистов, с которыми судьба свела меня позже.

Девичья добродетель значила в Голливуде куда меньше, чем прическа. Оценка производится не по сути, а по внешности. Голливуд — место, где вам отвалят тысячу долларов за поцелуй и бросят 50 центов за душу. Это мне хорошо известно, потому что часто приходилось отклонять первое и выворачиваться наизнанку, чтобы получить второе.

Дело не в моих моральных принципах.

И не в том, что я была свидетельницей того, что случается с девушками, которые берут деньги от мужчин и позволяют взять себя на содержание. Ничего особенного с ними не случается. Некоторые из них даже выбиваются в знаменитости.

Возможно, из-за той монетки мистера Киммеля или пяти долларов в неделю, которые выплачивали на мой прокорм, мужчины, пытавшиеся купить меня, вызывали у меня тошноту. А их было много. И то, что я отказывалась от предложений, поднимало мне цену.

Я была юной, светловолосой, гибкой, научилась говорить с хрипотцой, как Марлен Дитрих, и ходить, покачивая бедрами, придавать живость глазам, когда хотела. И хотя все эти достоинства не помогали мне найти работу, они наводили на мой след целую стаю волков. И не только голодных волчат с грандиозными замыслами и обтрепанными манжетами, но и уважаемых господ, которые подписывают чеки.

Я ездила с ними в лимузинах и сидела в ресторанах, где наедалась, как лошадь, на неделю вперед.

Я посещала с ними шикарные дома на Беверли-Хиллз и ждала, пока они закончат игру в джин или покер. Я никогда не чувствовала себя в этих домах и в этих ресторанах в своей тарелке. Прежде всего потому, что в этом блестящем окружении слишком заметно становилось, как дешева и потрепана моя одежда. Я старалась запрятать ноги под стол, чтобы не показать затяжки на чулках. И убирала за спину потертые локти.

Мужчины любят покрасоваться друг перед другом крупными ставками. Я чувствую горечь, когда вижу в их руках банковские билеты в сотни и тысячи долларов. Я вспоминаю, как много значат 25 центов для людей, которых я знала, как обрадовались бы они десятидолларовой бумажке, как перевернула бы их жизнь сотня долларов.

Когда эти мужчины со смехом достают из карманов тысячи долларов, отдавая выигравшему, будто это туалетная бумажка, я вспоминаю, как мы с тетей Грейс стояли в очередях у булочной Холмса за черствым хлебом, который продавали по 25 центов за пакет, и жили на нем целую неделю. И вспоминаю еще, как она три с половиной месяца ходила в очках с одной линзой, потому что не могла истратить 50 центов на починку. Я вспоминаю все звуки и запахи бедности, тяжелый взгляд людей, потерявших работу. И синее казенное платье, в котором я пешком ходила в школу за две мили в дождь и зной, потому что автобусный билет мне был не по карману.

Дело не в том, что я не люблю людей за то, что они богаты и могут сорить деньгами. Просто мне больно смотреть на эти легко плывущие из рук в руки купюры.

Однажды один богач предложил: «Я куплю тебе шикарные туалеты, меховое манто и все что угодно. Я сниму для тебя роскошную квартиру и положу хорошее жалованье. Я прошу одного: ты будешь

ходить со мной в рестораны и в гости и делать вид, что ты моя девушка. Тебе даже не нужно будет ложиться со мной в постель».

Я ответила: «Я не люблю таких хитроумных уловок. По мне уж лучше иметь дело с откровенными нахалами. Я по крайней мере знаю, как себя с ними вести. А притворство выводит меня из себя».

Я не брала с них денег, но ездила в их машинах и сидела рядом с ними за столиками. Это давало шанс получить работу. К тому же можно было вдоволь поесть. А еда — это ведь не плата за покупку.

Кроме проблем с едой, чулками и квартплатой была еще одна — автомобиль. У меня была маленькая подержанная машина, которую я купила в кредит. Через месяц я получила уведомление, что если не заплачу 150 долларов, у меня ее отберут.

Зазвонил телефон. Это был знакомый фотограф Том Келли.

— У меня есть для тебя работа. Это не то, к чему ты привыкла. Нужны снимки для календаря. В обнаженном виде.

— То есть совсем голой?

— Да, но не вульгарно. Ты просто идеально подходишь: у тебя отличная фигура, и тебя никто не знает. Это будет фото прекрасной незнакомки.

Я позировала целых полдня. Сначала немного смущалась и пыталась спрятать лицо. Позирование в голом виде напомнило мне о моих детских мечтаниях. Стало грустно, что это единственная моя сбывшаяся мечта.

Потом грусть прошла. Мне нравилось мое тело. Я порадовалась, что мало ела в предыдущие дни. Живот был ровный, как гладильная доска. А дальше во мне опять ожило беспокойство. Что, если я стану актрисой? Великой актрисой? И кто-нибудь увидит меня на календаре и узнает?

— Что это ты так посерьезнела? — спросил Том.

— Задумалась,— ответила я.

— О чем?

— Не стоит говорить. Глупости всякие лезут в голову.

...Сначала с этой великой новостью я бросилась к тете Грейс. Я получила работу. Роль.

— Это лучшая студия в мире,— говорила я.— «20-й век — Фокс». Теперь все пойдет по-другому. Я буду много работать.

И мы стали обдумывать мой псевдоним. Ответственный за подбор группы предложил мне взять какое-нибудь более звучное имя, чем Норма Дагерти.

Он назвал «Мэрилин».

— Симпатичное имя. И оно гармонирует с девичьей фамилией твоей матери — Монро. У меня есть письма, которые свидетельствуют, что она приходилась родственницей президенту Монро.

— Ты хочешь сказать, что я родственница президента Соединенных Штатов?

— По прямой линии.

— Замечательно звучит: Мэрилин Монро. Но про президента я им не стану говорить. Попытаюсь заработать авторитет своим трудом.

Я тратила жалованье на уроки драматического искусства, танцкласс, пение. Я покупала книги. Утаскивала с площадки сценарии и, сидя дома перед зеркалом, читала их вслух по ролям. И странная вещь приключилась со мной: я влюбилась в самое себя — не в ту, какой была, а в ту, какой становилась.

Я спрашивала себя: какого черта ты возгордилась, Мэрилин Монро? И сама себе отвечала: мне есть чем гордиться.

И медленным шагом прохаживалась по комнате, высоко держа голову.

Однажды знакомый актер пригласил меня на вечеринку.

Мы подъехали к дому на Беверли-Хиллз. Это была резиденция знаменитого импресарио. Сердце у меня колотилось так, будто я приехала грабить банк. Чулки у меня были зашиты сразу в нескольких местах. Платье стоило 10 долларов. А туфли! Я молила Бога, чтобы никто не бросил взгляда на мои ноги. Но я сказала себе: вот когда нужно показать себя королевой — это не то что дома, где тебя никто не видит. Но королевское самоощущение никак не рождалось. Я на ватных ногах прошла через огромный холл и как окаменевшая стала в сторонке разглядывать вечерние платья и пиджаки.

Приятель шепнул мне: «Закуска в другой комнате. Пошли». И удалился, не дожидаясь меня. Я осталась в холле, глядя на диковинную мебель и удивительных гостей. На диване сидела Дженнифер Джоунз. Рядом у столика стояла Оливия Де Хэвилленд. Сверкали бриллианты. Из мужчин я успела заметить только Кларка Гейбла с бокалом в руках, который, улыбаясь, смотрел в пространство. Он казался таким родным, что у меня закружилась голова.

— Милая леди,— раздался чей-то голос рядом со мной,— сядьте, пожалуйста, сюда. Меня зовут Джордж Сэндерс.

— Здравствуйте,— ответила я.

— Могу я попросить вас оказать мне милость выйти за меня замуж? Я понимаю смущение — выйти замуж не просто за незнакомца, а еще и актера. Актер — это ведь не мужчина; но кто же тогда?

Его красивые умные глаза пристально смотрели на меня.

— Блондинка. Воздушная. По-крестьянски здоровая. Как раз то, что мне нужно. Обдумайте мое предложение. Если вы его примете, могу обещать только одно: вы станете одной из самых ярких «звезд» Голливуда. Слово чести.

Он поставил на столик бокал и задремал. Я вышла в голливудскую ночь. Через полтора года, когда я все еще искала работу, но первый луч успеха (а я уже снялась в «Асфальтовых джунглях») уже коснулся меня, Тони Бошан, знаменитый фотохудожник, пригласил меня на коктейль. В дальнем углу

битком набитой народом комнаты я заметила блондинку, говорившую с каким-то забавным акцентом. Она явно была не в духе и, взяв под руку высокого мужчину, быстро увела его из комнаты. Ее спутник показался мне знакомым.

— Дорогая,— укоризненно обратился ко мне Тони,— чем ты не угодила Зазе Габор? Она пулей отсюда вылетела.

— Да я ее впервые вижу.

И я пошла взглянуть на эту венгерскую сексбомбу. Ее кавалер оказался Джорджем Сэндерсом. Тони сообщил мне, что он ее муж.

Бедняга, он все-таки нарвался на положительный ответ.

Не знаю, как обстоит с этим в других краях, но в Голливуде ни одна знаменитость не откажется от приглашения, если ей сулят встречу с другими знаменитостями. Правда, они терпят в своем обществе небольшое число простых смертных, но только как благодарных слушателей. Но если кинозвезда или директор студии вдруг обнаружат, что сидят в кругу тех, кого называют «никто», они пугаются до полусмерти.

Мне всегда было непонятно, почему важные персоны так обожают сходиться вместе. Ну, может быть, двое-трое из них найдут что сказать друг другу, но остальные два-три десятка весь вечер просидят с фальшивой улыбкой на устах. Хозяева хлопочут, пытаясь вовлечь гостей в какую-нибудь игру или упросить кого-нибудь сказать речь, чтобы завязать общий разговор. Но гости реагируют вяло, и вечеринка тянется, пока не придет время Песочного человечка.

Я ходила на эти вечеринки с единственной целью — рекламировать себя. У меня всегда была возможность оказаться жертвой чьей-то грубости или наглости — и таким образом попасть на страничку светской хроники. Для многих кинозвезд такого рода упоминание — единственная форма проявления благосклонности репортеров. Кроме того, надеялась я, если хозяева студий увидят меня в окружении «звезд», они и меня включат в их круг.

Эти выходы в свет были для меня труднейшим пунктом в программе самосовершенствования. Вскоре я догадалась, что для того, чтобы было не так смертельно скучно, надо являться в гости с опозданием часа на два. К тому времени все уже изрядно поднаберутся, а важные особы гораздо интереснее, когда они под мухой.

Другая сторона голливудских вечеринок состоит в том, что здесь рождаются и умирают любовные романы. Трудно объяснить, как можно влюбиться в состоянии смертельной скуки, но тем не менее это так; во всяком случае, со мной этой случалось не однажды.

Когда я смогла наконец позволить себе вечерний туалет, я выбрала самый кричащий. Платье было ярко-красное, с огромным вырезом, и мое появление в нем вызвало единодушную ярость всех присутствовавших дам. Я им сочувствовала, но мне слишком долго пришлось ждать своего часа.

Моя слава началась со сплетни: меня объявили подружкой Джо Шенка. Шенк однажды пригласил меня в свой особняк на Беверли-Хиллз к обеду. И потом у него появилась привычка приглашать меня по три раза на неделе.

Вначале я приходила, потому что он состоял в руководстве моей студии. Потом потому, что он мне понравился. И еда у него подавалась вкусная, и знаменитостей было предостаточно. Причем это были не штатные гости, а личные друзья Шенка.

Я только изредка вставляла словечко в общий разговор, а в основном тихо сидела, впитывая, как губка, все, что говорили другие. Сплетни о нас с Шенком поначалу оставляли меня равнодушной. Но потом я начала раздражаться. Ведь я представляла для него интерес лишь как украшение стола и свежее лицо. И все.

Мне нравилось сидеть с Шенком у камина и слушать, как он рассуждает о любви и сексе. Он был очень умудрен в этих вопросах. И мне нравилось наблюдать за его лицом. Это было не просто лицо: это была сама история Голливуда.

Возможно, главным, что меня притягивало к нему, было чувство безопасности. Заручиться расположением одного из руководителей студии казалось мне гарантией того, что теперь со мной не случится ничего плохого.

Но однажды утром в понедельник выяснилось, как глубоко я ошибалась. Меня вызвали в актерский отдел и объявили, что студия отказывается от моих услуг и мое присутствие здесь больше не требуется. Меня как громом поразило. Я молча слушала, не в силах шевельнуться.

Было сказано, что я нефотогенична. И поэтому мистер Занук приказал вырезать все эпизоды из фильмов с моим участием.

Я вернулась домой, бросилась на кровать и разрыдалась. Я ревела, будто на собственных похоронах. Ну пусть бы меня уволили за профнепригодность — в этом не было бы ничего фатального. Я могла бы учиться, совершенствоваться и стать, наконец, настоящей актрисой. Но изменить внешность! Насколько же она оказалась неподходящей, что даже Шенк согласился на мое увольнение!

Зазвонил телефон. Секретарь мистера Шенка приглашал меня на обед. Я пришла. И просидела весь вечер, не смея поднять глаз от стыда. Такое чувство испытываешь, когда тебе наносят удар в самое сердце. Не злобу на обидчиков, а стыд. Это чувство было мне знакомо с детства, когда меня изгоняли из чужих домов под крышу сиротского приюта.

Шенк позвонил директору студии X и просил в порядке одолжения как-нибудь меня пристроить. Я работала статисткой. А однажды меня пригласил к себе мистер X.

— Я хочу вам кое-что показать.

Он протянул мне фотографию яхты.

— Хочу вас пригласить.

— Благодарю, буду счастлива присоединиться к вам и вашей супруге на борту вашей яхты.

— Оставьте в покое мою супругу. На яхте будем только мы вдвоем. И команда. Отправляемся через час. Завтра к вечеру я должен быть дома — жена дает обед. Что вы так смотрите, будто я вас оскорбил. Я же знаю, кто вы. Вы — любовница Джо Шенка. Он позвонил мне и просил вас устроить. Вас это оскорбляет?

Он обнял меня. Я не двигалась.

— Благодарю за приглашение, мистер Х,— наконец выговорила я,— но я очень занята на этой неделе и вынуждена отказаться.

Я направилась к двери. Мистер Х стоял, в упор глядя на меня. Я никогда еще не видела столько злобы на человеческом лице. И постаралась сказать как можно мягче:

— Надеюсь, вы пригласите меня в другой раз, когда я смогу принять ваше приглашение.

Великий человек угрожающе поднял палец.

— Это был ваш последний шанс,— сказал он.

Я поехала домой. Да, было во мне что-то такое, что вызывало их раздражение. И я знала, что именно. Я была из тех девушек, которых находят в спальне с пустой бутылочкой из-под снотворного в руке.

И все же дела были не так безнадежны. Они никогда не бывают безнадежно беспросветными. Когда ты молод и полон сил, можно планировать самоубийство на понедельник, а к среде снова смеяться как ни в чем не бывало.

Терпеть неудачу в Голливуде — все равно что умирать с голоду на званом обеде. Но в мир Нормы Джин возврата уже не было. Дело не в тщеславии, не в желании разбогатеть или стать знаменитой. Я не чувствовала в себе ни грана таланта. Даже не могла считать себя привлекательной. Но какое-то сумасшедшее чувство подсказало мне, что сдаваться не надо.

Я пыталась убежать от прошлого, но оно тесной стеной обступало меня.

И вот тогда-то, когда мне казалось, что я придавлена толщей непроницаемой для дневного света океанской воды, я впервые влюбилась. До тех пор я не только никого еще не любила, но даже не смела мечтать о любви.

Теперь он женат на известной кинозвезде, и не стоит называть обоих их настоящими именами.

У ворот студии «МГМ», откуда я выходила, получив обычный отказ, знакомая девушка представила мне молодого человека вполне заурядного вида. Он не был актером. Актеры почти всегда интересны и обаятельны, но любить актера — все равно что любить брата-близнеца, во всем похожего на тебя.

Мы зашли в кафе. Речь его звучала необычайно успокаивающе. Он сказал, что он музыкант, но это мне было все равно. Зато я подумала про себя: он живой и сильный.

Через несколько недель он уже знал, что я люблю его. Это было ясно без слов. Когда я подходила к нему, у меня заплетались ноги, рот беспомощно открывался и так болело сердце, что хотелось плакать.

Он только что развелся с женой и очень цинично выражался по поводу брака. У него остался шестилетний сын.

Однажды, уложив малыша спать, он сел за рояль и стал играть для меня. Чтобы лучше видеть ноты, он надел очки. Я никогда еще не видела его в очках.

Почему-то меня всегда влекло к мужчинам в очках.

Он перестал играть, снял очки, подошел ко мне. Обнял и поцеловал. Глаза мои закрылись, и для меня началась новая жизнь.

Целыми днями я сидела дома, ожидая его. Я привыкла думать о себе как о существе, которое никто не любит. Но теперь я знала, что бывает вещь пострашнее: собственное нелюбящее сердце.

Когда он входил в мою комнату и обнимал меня, все тревоги улетали прочь. Я забывала даже о Норме Джин и ее глазах. Даже о том, что я нефотогенична. Рождалась новая женщина — не актриса. Его слова «я люблю тебя» звучали слаще целого хора критиков, славящих меня как великую кинозвезду.

Но тревоги улетали не насовсем — они были тут, как сор, заметенный в угол. Одна из них была связана с сексом. Просыпаясь по утрам, я думала, не сошел ли мир с ума, так много внимания уделяя сексуальным отношениям. Потом до меня дошло, что я не такая, как все женщины. Я не могу испытывать тех чувств, что они. И, роясь в книжках, примеривала к себе термины «фригидная», «лесбиянка».

Теперь, полюбив, я поняла, в чем дело. Никакая я не лесбиянка. Озабоченность сексуальными делами уже не казалась мне помешательством.

На чистом небе райского блаженства возникло одно облачко, которое стало расти и расти. У меня не было уверенности в том, что он правда любит меня.

У меня появилась новая подруга, Наташа Лайтес. Она преподавала актерское искусство и была человеком высочайшей культуры. Она посоветовала мне, какие нужно читать книги. Я узнала Толстого и Тургенева. Их книги будоражили меня, и я не могла оторваться, пока не дочитывала книгу до конца. Во мне звучали голоса их героев.

Однажды он спросил:

— Что в твоей жизни главное?

— Ты,— ответила я.

— А когда я уйду?

Я заплакала.

— У тебя слезы слишком близко,— откомментировал он.— Это потому, что ум не развит. По сравнению с твоим бюстом он в эмбриональном состоянии.

Я ничего не могла возразить, потому что сперва мне надо было заглянуть в словарь и узнать, что значит это слово.

— Ты не задумываешься о жизни,— продолжал он,— плывешь по течению.

Ночью, лежа в одиночестве, я размышляла, может ли он любить меня, если считает дурочкой.

Однажды в постели он сказал мне:

— Я подумал насчет нашего брака, но, боюсь, это невозможно.

Я промолчала.

— Я-то ладно, но надо думать о сыне. Если мы поженимся и не дай Бог со мной что-нибудь случится, ребенок останется в руках такой женщины, как ты. Это было бы несправедливо по отношению к нему.

Когда он ушел, я проревела всю ночь. Надо было разорвать наши отношения. В тот момент, когда эта мысль сверкнула в моем мозгу, я поняла, что всегда знала, каков будет конец. Вот почему печаль никогда не оставляла меня.

Он меня не любил. Не может мужчина любить женщину, к которой испытывает хоть каплю презрения. Которой стыдится.

Все то время, пока длилась наша любовь, я искала работу. Мысли о карьере я давно оставила. Но мне казалось, что если я буду при деле, он будет крепче ко мне привязан.

К тому же я была на мели. Жила в долг.

Кто-то направил меня к продюсеру фильма «Счастлив в любви» Лестеру Коуэну, который представил меня Гручо и Харпо Марксам. Они были точно такими, как на экране — с веселыми сумасшедшими глазами.

Гручо спросил:

— А ты ходить умеешь? Так, чтобы оживить мою пожухлую страсть и чтобы дым из ушей пошел?

Я продемонстрировала походку.

— Превосходно,— кивнул он.

— Ну-ка, еще разок! Да ведь это Мей Уэст, Теда Бара и Бо Пип вместе взятые,— откликнулся Харпо.

— Завтра же снимем эпизод. Приходи пораньше. Да! И не вздумай так ходить в местах, где нет полиции!

Однажды утром я нашла свое имя в колонке Луэллы Парсонс в «Лос-Анджелес Экзэминер». Это так взволновало меня, что я чуть не упала с кровати. В газете сообщалось, что Лестер Коуэн заключил со мной контракт на исполнение главной роли в его новом фильме.

Как-то я сидела в конторе одного агента. Со мной говорил невысокий мужчина, сидевший за огромным столом. Голос у него был негромкий, а глаза добрые. Это был Джон Хайд, открывший множество талантов.

— Вы будете большой «звездой»,— говорил он.— Много лет назад я открыл девушку вроде вас и привел ее на «МГМ». Ее звали Лана Тернер. Вы еще лучше. И пойдете дальше. И достигнете большего.

— А почему же мне тогда не дают работы? Чтобы хоть на жизнь зарабатывать?

— «Звезда» не может просто зарабатывать на хлеб. «Звезда» есть «звезда». И ни на что иное не годится.

Вскоре мне позвонили.

— Для вас есть роль в фильме Джона Хьюстона «Асфальтовые джунгли». Она небольшая, но ударная. С Хьюстоном уже все обговорено.

Хьюстон дал мне сценарий, и моя подруга Наташа Лайтес обещала помочь в работе над ролью.

Какое приятное чувство — нравиться публике! Я сидела в зале рядом с Джонни Хайдом. Он держал мою руку. По пути домой мы не сказали друг другу ни слова. Он был счастлив за меня. Я чувствовала его бескорыстие и бесконечную доброту. Никто еще не смотрел на меня с такой нежностью. Он видел не только меня, он видел Норму Джин тоже. Ему были понятны вся моя боль и все мое отчаяние. Когда он обнял меня и сказал, что любит, я знала, что это правда. Никто еще так не любил меня. Я изо всех сил хотела любить его так, как он меня.

Я сказала ему, что мне будет очень трудно снова полюбить. Джонни понял. Он был согласен ждать, пока рана в моем сердце заживет и я смогу ответить на его чувство.

Доброта — самое редкостное свойство в любовнике, как и вообще в человеке. Доброта Джонни сделала его самым удивительным из людей, которых я знала когда-либо.

Я рано, еще в 14 лет обнаружила в себе талант выводить из себя женщин. Даже юные голливудские «девственницы» приветствовали меня скорее оскалом, чем улыбкой.

Этот род сексуального испуга, который я внушаю женщинам, по-разному воздействует на меня самое. Он мне льстит и в то же время раздражает. Кроме того, он представляет для меня загадку. Женщины не жалуют меня не за то, что я красивее и лучше сложена, чем они, или выставляю себя под мужским взглядом. Я видела женщин на приемах, одетых так, чтобы лишь обезопасить себя от ареста за оскорбление общественной нравственности, что не мешало им бросать косые

взгляды в мою сторону, и кое-что слыхала про сборища нудистов. Но для них я была «вульгарной»!

Не нравится им и моя манера разговаривать, даже когда я обращаюсь не к их мужьям или кавалерам. Одна сердитая дама заявила, что у меня слишком «победоносный» голос. Как я поняла, она вкладывала в это слово какой-то постельный смысл. Это неправда. Главное отличие моего голоса от голосов других женщин в том, что я им редко пользуюсь. Я не могу болтать, даже если бы хотела. Не умею искусственно смеяться и изображать на людях дурацкое оживление. А когда молча, с серьезным видом стоишь где-нибудь на вечеринке, обязательно привлекаешь к себе недоброе внимание женщин. Им кажется, что я что-то замышляю, причем всегда одно и то же — как увести у них из-под носа добычу.

Пусть себе думают так. Пусть уж лучше тысячи женщин ревнуют ко мне, чем я буду кого-нибудь ревновать. Я испытала ревность, ничего хорошего в ней нет.

Мне приходилось бывать в компаниях, где никто за целый вечер не говорил мне ни слова. Это меня не огорчало. Как не волновала и ревность со стороны женщин. Она исходила из сознания собственной неполноценности. Мужчины немало порассказали мне о женщинах — как убоги их занятия любовью, как они выдают истерику за страсть и принимают презрение за преданность. Глядя на меня, они чувствуют, что во всех этих делах я веду себя другим, непостижимым образом, и это вызывает их ярость.

Когда я вижу женщин, мечущих громы в мою сторону, я их искренне жалею — вернее не их, а их мужчин. Такие женщины не могут быть хорошими подругами и сексуальными партнершами. Они способны поселить в мужчине лишь комплекс вины. И считать это своим успехом.

Любовь Джона Хайда изменила мир вокруг меня, но моего внутреннего мира она не затронула. Я как могла старалась его полюбить. Он знал, что может мне верить. И никогда не ревновал, в том числе к работе. Большинство мужчин измеряют степень значимости женщины в своей жизни тем, насколько сильно она может уязвить, а не тем, сколько она может принести счастья. Я старалась не породить в душе Джонни никаких ненужных страхов. Никогда не встречалась с другими мужчинами. Я была столь же верна ему, сколь он добр ко мне.

Джонни знал, что я не лгу и не собираюсь его дурачить.

Я вообще никогда никого не дурачила. Хотя иногда давала мужчинам понять меру их собственной глупости. Они не давали себе труда задуматься — какова же я на самом деле? И придумывали себе тот или иной образ. Я не спорила. Но любили они кого-то другого, не меня. А когда это выяснялось, меня обвиняли в обмане.

Я очень мало могла сделать для Джонни Хайда. Он нуждался в том, чего я не могла ему дать,— в любви. А ее не подделаешь.

Однажды, когда я была у него в гостях, он поднялся по лесенке за книжкой для меня и вдруг замер, облокотившись о перила. Я бросилась к нему и обняла.

А через неделю он в очередной раз предложил мне выйти за него замуж. Он был у доктора, и тот сказал, что дни его сочтены.

— Я богат,— сказал он мне,— у меня почти миллион. Ты получишь наследство.

Я нуждалась в деньгах и желала их. Но этот миллион Джонни Хайда был мне не нужен.

— Я тебя не оставлю,— сказала я.— Никогда не предам тебя. Но я не могу стать твоей женой, Джонни. Потому что ты обязательно поправишься, и вдруг я в кого-нибудь влюблюсь.

Через месяц он лег в больницу. И там снова просил меня дать согласие на брак — только ради меня. Он хотел, чтобы мне никогда больше не пришлось терпеть нужду.

Джон Хайд умер. Его семья не позволила мне сесть рядом с ними на церемонии похорон. В церкви я сидела на задней скамейке. Подойдя к гробу проститься, я почувствовала такую нестерпимую боль, что не в силах сдержать себя рухнула Джону на грудь и зарыдала. Мне хотелось умереть вместе с ним.

...Однажды я слышала, как спорили двое моих приятелей в итальянском ресторанчике. Один из них был писателем, другой режиссером.

Они выясняли, кто лучше — Боттичелли или да Винчи. Я, открыв глаза, с восторгом слушала, не понимая ни слова. Я даже не знала, о ком это они говорят.

— Мы наскучили Мэрилин,— сказал режиссер.

— Давай поговорим про что-нибудь более близкое ей, например, про секс,— предложил писатель.

Дискуссия о сексе оказалась такой же темной. Мелькали имена Фрейда, Юнга и еще каких-то незнакомых личностей. Я с ужасом поняла, до чего же я необразованная. Я ни капли не смыслила ни в живописи, ни в книгах, ни в истории, ни в географии. Даже в спорте и политике не разбиралась.

Вернувшись домой, я уселась на кровать и спросила себя, что же я вообще знаю. Оказалось — ничего, кроме актерского искусства. Его-то я знала. Ведь оно означало умение жить мечтами. Какое-то время.

Я решила учиться. На следующий же день я записалась на курсы при университете Южной Каролины, на отделение искусства.

Я ходила туда каждый день. Преподавала нам женщина. Никогда бы не подумала, что женщина способна меня чему-нибудь научить.

Но мое предубеждение скоро развеялось.

Она была из породы тех замечательных людей, какие мне мало встречались в жизни. Она так рас-

сказывала о Возрождении, что передо мной все буквально оживало. Я впервые знакомилась с Микеланджело, Рафаэлем и Тинторетто. Что ни день, я узнавала нового гения.

Ночами я мечтала о том, как бы я жила в ту эпоху. Конечно, я бы тогда давно уже умерла. Ну и пусть. Дело того стоило.

Я принялась покупать книги Фрейда и других ученых. И читала до потемнения в глазах.

Но мне не хватало времени. Я ведь еще брала уроки актерского мастерства, пения, искусства интервью, позировала для рекламы и еще репетировала. Так что образование мне пришлось на время отложить, но я дала себе слово, что обязательно к этому вернусь. И выучу все-все. Прочитаю все книжки и узнаю про все на свете чудеса.

И тогда, сидя в компании любых умников, я стану не только понимать, о чем они толкуют, но смогу осмелиться вставить и свое словечко.

Успех обрушился на меня, как снег на голову. Моих хозяев он удивил еще больше, чем меня.

Раньше, когда меня интервьюировали для газет, мне случалось привирать: стыдно было объявить на весь свет, что моя мать в психушке, что я незаконнорожденная и никогда не слышала голоса своего отца. Теперь я с этим покончила, и, к моему удивлению, репортеры по-доброму отнеслись к тому, что они окрестили моими «новыми откровениями».

Меня стали наперебой приглашать сниматься. Я снялась в фильме «Джентльмены предпочитают блондинок», а потом в картине «Как выйти замуж за миллионера»[2]. Мне было интересно в них играть. Мне понравилось, что мое участие принесло им коммерческий успех и студия с моей помощью поправила свои дела, хотя ее руководитель считал меня нефотогеничной. Мне нравилось, что прокатчики, съезжавшиеся в Голливуд на кинорынок, приветствовали меня оглушительным свистом.

Мне нравилось, что моя ставка поднялась до 1200 долларов в неделю. Теперь у меня появились платья, слава, деньги, будущее, популярность, о которых я и не мечтала. И еще — несколько друзей. И роман. Но вместо того, чтобы чувствовать себя счастливой, я все глубже погружалась в депрессию и глухое отчаяние. Жизнь вновь показалась мне неправедной и невыносимой, как бывало в дни моих ранних бедствий.

Самый блестящий человек, с которым меня свела судьба,— Михаил Чехов, актер и писатель. Он родственник Антона Чехова, великого русского драматурга и новеллиста. Это человек величайшей духовной глубины. Он был бескорыстен, свят и умен. В России он был одним из лучших актеров. Те полдюжины ролей, которые он сыграл в голливудских фильмах, называют гениальными. Рядом с ним мерк любой талант, он мог сыграть и шута, и Гамлета, причем одинаково потрясающе. Но Михаил ушел из кино. В последний раз он снялся в картине «Призрак розы»[3] — как всегда, великолепно.

Теперь он писал, возделывал свой сад и преподавал актерское мастерство. Я стала одной из его учениц.

Под его руководством я научилась большему, чем игре актера. Я изучила психологию, историю и лучшую из манер — вкус.

И выучила дюжину пьес. Михаил объяснял мне характеры и варианты их изображения. Никогда мне не доводилось слышать ничего более увлекательного, чем лекции моего учителя. Когда он говорил, мир как будто становился необъятным и необыкновенно красочным.

Однажды после обеда мы с Михаилом работали над сценой из «Вишневого сада». Ставить мизансцену в доме Михаила Чехова было гораздо интересней, чем играть на съемочной площадке. Игра становилась искусством, которое принадлежало актеру, а не режиссеру или продюсеру, а тем более не человеку, который оплачивал расходы на постановку. Это было преображающее искусство, раздвигающее границы жизни и мышления. Мне всегда нравилось играть, и я честно старалась овладеть этим искусством. Но благодаря Михаилу Чехову оно превратилось для меня больше, чем в профессию. Оно стало своеобразной религией.

В разгар работы Михаил вдруг прервался, закрыл на секунду глаза ладонью и взглянул на меня с легкой улыбкой:

— Можно задать тебе один личный вопрос?

— Любой.

— Скажи честно, вот когда мы сейчас работали, ты думала о сексе?

— Нет,— ответила я,— при чем тут секс?

— Ни о каких поцелуях или объятиях? — настаивал он.

— Да нет же, я полностью сосредоточилась на мизансцене.

— Я тебе верю,— ответил Михаил,— ты всегда говоришь правду.

— Тебе — да.

Он несколько минут походил туда-сюда по комнате и сказал: «Странно. Все время, пока мы с тобой сейчас работали, я чувствовал, как ты излучаешь эротическую энергию. Как будто ты охвачена

---

[2] «Джентльмены предпочитают блондинок» (1953) — фильм Хоуарда Хоукса; «Как выйти замуж за миллионера» (1953) — фильм Жана Негулеско.— *Ред.*

[3] Мэрилин Монро ошибается. М. Чехов снялся всего в четырнадцати фильмах. После «Призрака розы» (1946) он сыграл еще в семи картинах. Последняя роль — в мелодраме Ч. Видора «Рапсодия» (1953).— *Ред.*

любовной страстью. Я прервался, потому что мне показалось, что ты, должно быть, слишком сексуально возбуждена, чтобы продолжать работать».

Я заплакала. Он не обратил внимания на мои слезы и продолжил: «Я понимаю, почему тебе трудно на студии, но и студию понимаю тоже. Ты молодая женщина, излучающая эротическую энергию,— о чем бы ты ни думала и что бы ни делала. И весь мир отзывается на эти токи. Они льются с экрана, когда ты на нем появляешься. А хозяевам студии только этого и надо. Им наплевать, что ты актриса. Ты делаешь им состояние одним своим появлением в фильме. Мне стало ясно, почему они отказываются считать тебя настоящей актрисой. Ты для них представляешь самую большую ценность как секс-стимулятор. Они бы хотели всего лишь фиксировать твои эротические вибрации. Понятно, каковы их планы».

Он улыбнулся мне.

— Ты могла бы разбогатеть, просто стоя или маяча перед камерой без всякого актерского умения.

— Мне этого не надо.

— Почему же? — мягко спросил он.

— Потому что я хочу быть актрисой, а не сексапильной куклой. Я не хочу, чтобы мной торговали, как целлулоидной шлюхой. Вначале — куда ни шло. Но теперь все по-другому.

С этого разговора началась моя война со студией.

...О моем муже Джо Ди Маджио следует писать с большими предосторожностями. Многое из того, что кажется мне вполне естественным, его раздражает.

Ситуация на студии ухудшалась с каждым днем. Меня известили, что я назначена на роль в фильме «Девушка в розовом трико». Название меня взбесило. Я все силы прикладывала к тому, чтобы стать актрисой, а студия намеревалась нарядить меня в розовые штанишки. Я сказала, что не дам согласия, пока не прочитаю сценарий. И полетела в Сан-Франциско к Джо.

Прочитав сценарий, я убедилась, что он еще хуже, чем я предполагала. Мне предстояло сыграть сверхдобродетельную школьную учительницу, которая решила стать танцовщицей на Бауэри, чтобы заработать денег и выучить своего жениха на врача.

Когда уже весь мир восхищался Мэрилин Монро, мистер Занук, в чьих руках было мое будущее, видел во мне все ту же Норму Джин и третировал меня как Норму Джин.

Мы с Джо уже несколько месяцев собирались пожениться. Мы понимали, что это будет нелегкий брак. Но и жить порознь уже не могли. Это наносило урон нашим карьерам.

— Пока ты тягаешься со студией и не работаешь, может, мы успеем пожениться? Мне надо слетать в Японию по бейсбольным делам, эту поездку можно превратить в свадебное путешествие,— сказал Джо.

И в этом он был весь — хладнокровный и практичный. Не знаю, какова моя роль в его жизни. Он не из болтливых. А для меня он человек, чей облик и характер я люблю всей душой.

Японию мне увидеть не удалось. В самолете к нам подсел армейский генерал Кристенберри. Представившись, он спросил: «А не хотите ли вы развлечь наших ребят в Корее?»

— Хорошо бы,— ответил мой муж,— но на этот раз вряд ли выберем время.

— Я не вас спрашиваю,— ответил генерал,— а вашу жену.

— Она может делать, что хочет,— сказал Джо.— Это ее медовый месяц.

Он улыбнулся мне и сказал:

— Валяй!

Джо остался в Токио, а я полетела в Корею. Первую остановку мы сделали в госпитале для раненых солдат. Я спела несколько песен. Солдаты приветствовали меня, хлопали, им как будто нравилось. Всем, кроме одного — сопровождавшего меня офицера.

— Какие-нибудь замечания? — спросила я его.

— Зря вы эту песенку спели — «Давай-ка еще разок». Вы бы лучше классику какую-нибудь выбрали, чтобы не возбуждать ребят.

— Но это классика и есть. Джордж Гершвин.

— Все равно. Смените репертуар.

Я пела не затем, чтобы возбудить солдат. Я просто пела о любви. Но спорить было бесполезно. Я и раньше сталкивалась с подобным: люди видят не меня, а отражение своих мыслишек. И пытаются обелить себя, измазывая меня грязью.

Вместо «Давай-ка еще разок» я спела «Поцелуй меня еще разок».

Мы вылетели на вертолете на фронт. Я не увидела Корею, поля сражений и разбомбленные города. Одни только взлетные площадки. Кроме песен Гершвина мне хотелось спеть «Бриллианты — лучшие друзья девушки», но я решила, что петь такое солдатам в Корее, где они получают небольшое жалованье, неуместно. И вместо этого исполнила танец, который шел за этой песней. Он очень миленький. Я знала, что им понравится.

На этих словах рукопись Мэрилин Монро обрывается.

Перевод с английского
Нины Цыркун

Нина Цыркун

Что случилось с бэби Джин?

«Мэрилин оставляет Джо!»

Газетные заголовки протрубили о конце их брака. Через 263 дня от начала совместной жизни Мэрилин Монро и Джо Ди Маджио решили разорвать супружеские узы.

Голливуд гудел слухами о причинах развода. Говорили, например, что Джо вышел из себя, когда Наташа Лайтес явилась в их дом среди ночи, чтобы репетировать. «Убирайся отсюда и занимайся своими делами на студии»,— будто бы сказал жене Джо и выгнал за порог. Согласно другой версии Джо приревновал Мэрилин к учителю пения Холу Шэферу. Когда тот попал в больницу, она несколько раз приходила его навещать; поползли слухи — Джо пришел в ярость. Болтали еще, что Джо пришлось не по душе, что его жена стала «возлюбленной Америки», публичным достоянием.

Мэрилин уверяла Джо, что если ее карьера мешает их браку, то она готова оставить ее. Но руководству студий плевать было на ее желания. Ее снимали из фильма в фильм. График был столь жестким, что изнурительная работа подорвала ее силы. Времени на семейную жизнь не оставалось вовсе, не говоря уже о том, чтобы обзавестись детьми, о чем она теперь страстно мечтала.

Джо поставил вопрос ребром: или он, или кино. Она попыталась найти компромисс, но вскоре убедилась, что это невозможно. Пришлось сдаться и сделать решительный выбор. Как писала пресса, Мэрилин Монро принадлежит зрителям. И, расторгнув брак с Джо, она возвращается к ним. «Публика,— писали газеты,— ее первая и единственная любовь».

Согласно легенде, еще будучи восходящей старлеткой и женой Джо Ди Маджио, Мэрилин четыре долгих года была тайно влюблена в драматурга Артура Миллера. А что же Миллер?

А Миллер якобы тоже страдал от мук беззаветной любви. Его положение осложнялось браком с Мэри Грейс Слаттери, в котором были рождены сын и дочь, а железные моральные принципы, которыми он руководствовался, не оставляли ни малейшей надежды на то, что он всем этим пожертвует. Артур Миллер переживал свои муки в стоическом молчании.

Такова легенда.

Однако реальных свидетельств, ее подтверждающих, нет.

Первая их встреча состоялась в 1951 году. Они, разумеется, и раньше знали друг друга и друг другом восхищались, но каждый шел своим путем, пока судьба не свела их вместе.

Они познакомились на коктейле в Голливуде, куда Миллер пришел с другом, режиссером Элиа Казаном, в поисках продюсера для фильма, который они с ним затевали. Продюсера они не нашли, зато познакомились с Мэрилин. Миллер, блестящий рассказчик, и Мэрилин, благодарная слушательница, сразу же прекрасно поладили. Во время этого визита Миллера в Голливуд они встречались еще раза три. Мэрилин была покорена его умом.

Была ли это любовь?

Вряд ли.

Четыре года спустя Мэрилин, одержимая желанием овладеть актерским мастерством, целые дни проводила в классах Ли Страсберга. Ее вхождение в мир театра естественно привело ее к драматургу Миллеру. И прежнее знакомство легко возобновилось.

О чем они разговаривали? В темах не было недостатка. Душа Мэрилин не сводилась к внутреннему миру ее голливудских героинь, а Миллер не был холодным высоколобым интеллектуалом. Он любил бейсбол и Бартока, ходил на охоту и занимался рыбной ловлей. Но, конечно, главной его страстью был театр. Получив в 1947 году Пулитцеровскую премию за «Смерть коммивояжера», он занял свое неоспоримое место на драматургическом Олимпе.

Получив каждый свой развод, они решили пожениться.

В конце 1955 года ее собственная студия «Мэрилин Монро Продакшнз» начала переговоры с «20-й век — Фокс» о восьмимиллионном контракте, рассчитанном на семь лет. За это время предполагалось снять четыре фильма с участием Мэрилин. Ей также разрешалось ежегодно сниматься в одном фильме любой другой студии и участвовать в четырех телешоу.

24 февраля 1956 года она с триумфом прилетела в Голливуд. Черное закрытое платье и норковое манто в руках придавали ей неотразимо изысканный блеск. Кто-то протянул ей дюжину роз. Она с улыбкой швырнула цветы в толпу. Этот жест вызвал рев восторга.

Начав съемки в «Автобусной остановке»[1], она впервые проявила симптомы примадонны. Придирчиво перебирала партнеров: тот слишком молод, а этот староват; тот не вышел ростом, а этот верзила и тому подобное.

[1] «Автобусная остановка» (1956) — фильм Джошуа Логана.

Когда дошло до съемок «Займемся любовью»[2], оказалось, что никто из знаменитостей — Кэри Грант, Рок Хадсон, Грегори Пек — не хотел с ней работать. И когда она уже начала паниковать, на выручку пришел европейский знакомец Миллера — Ив Монтан. Он приехал в Нью-Йорк с концертами. Все газеты писали о нем с восторгом. Вместе с ним приехала его жена, Симона Синьоре, известная американцам по фильму «Путь в высшее общество». Как и Миллера, эту чету упрекали в приверженности коммунистической идее, и разрешение приехать в страну они получили с трудом.

[2] «Займемся любовью» (1960) — фильм Джорджа Кьюкора.

Ив и Симона составляли странную пару. Она была явно старше его, и в ее лице не было ничего яркого. Почти никакой косметики, короткая стрижка, грузная фигура. Но сразу бросался в глаза ее незаурядный ум. Не успев встретиться, они с Артуром тут же заговорили о политике.

Ив почти не говорил по-английски, и Симоне приходилось переводить. Мэрилин вообще молчала. Она только смотрела на Ива и улыбалась, а он улыбался в ответ.

Когда гости ушли, Мэрилин сказала своей подруге Лине Пепитоун: «Правда же, он вылитый Джо? И мне так нравится его голос. Очень сексуальный. Но как он с ней живет? Она совсем не красивая. И много старше. Клянусь, он женился на ней из-за

карьеры. Ну что ж, я его не виню. В кино так трудно пробиться. Надо иметь связи. Но она все равно милая. Лина, он просто гений! Ах, если бы Джо умел петь!» — И она затанцевала по комнате, напевая «C'est si bon», пытаясь подражать Монтану.

Кроме Ива в это же время Мэрилин познакомилась с советским премьером Хрущевым, посетившим Голливуд. Мэрилин, которая никогда не читала газет и не слушала радионовости, понятия не имела, кто такой Хрущев. Ей сказали, что в России знают об Америке только то, что там есть кока-кола и Мэрилин Монро. Это ей понравилось, и она согласилась встретиться с посланцем России.

Студия хотела, чтобы на эту встречу она надела самое узкое, самое сексапильное платье. «Боюсь,— смеялась она,— в России не так уж много места для секса!»

От знакомства с Хрущевым она вынесла лишь одно впечатление: «Он толстый, уродливый и весь в бородавках». Она никак не могла уразуметь, как он стал лидером огромной страны. «Кому мог понадобиться в президенты коммунист, да еще такой страшный,— шутила она и добавляла: — Я ему понравилась. Он все улыбался мне на банкете и так долго тряс руку, что чуть не сломал. Но это все же лучше, чем целоваться с ним».

Симона Синьоре получила «Оскар». На церемонии пел Ив. Они с Симоной стали самой популярной парой в Америке. Мэрилин не могла скрыть зависти: «У нее и «Оскар». И Ив. Она умная. Ее уважают. У нее все. А что я?»

Роман между Ивом и ею стремительно развивался. «Это естественно,— говорила она,— мы созданы друг для друга. Артуру нужны интеллектуалки, с которыми он мог бы беседовать. Вроде Симоны. А Иву нужна я».

Но дело обернулось самым худшим образом. «Он пытался быть милосердным. Он целовал меня. Но он сказал, что идея оставить Симону... смешна. Так и сказал: смешна. Он еще сказал, что надеется, что мне было с ним хорошо и что он «приятно провел со мной время». Я, я любила его, а он «приятно провел время»! Так всегда: я вечно чего-то жду и что получаю в итоге — дерьмо! дерьмо! дерьмо!»

В январе Миллеры вернулись в Нью-Йорк. Пошли слухи о том, что Мэрилин беременна. Они усилились, когда стало известно, что студия «МГМ», ставившая «Братьев Карамазовых» и предложившая Мэрилин роль Грушеньки, о которой она давно мечтала, получила отказ.

Месяц май называют веселым; Миллерам тот май не принес ничего радостного. Артура вызвали в Комиссию по расследованию антиамериканской деятельности, чтобы он назвал имена людей, с которыми встречался на коммунистических митингах в 1939—40 годах. Он отказался давать показания.

Мэрилин сопровождала его в Вашингтон на слушание. Вердикт гласил: виновен! Миллеру грозило тюремное заключение сроком на год и штраф в тысячу долларов. Это было для обоих тяжелым ударом. Пытаясь избежать исполнения приговора, они удалились в маленький домик на мысе Код. Здесь Мэрилин впервые сыграла роль хозяйки дома: она ходила за покупками, вытирала пыль, стряпала и каждую минуту наслаждалась этой жизнью. А Миллер засел за пишущую машинку и продолжил работу над романом, который начал год назад.

В августе мирное течение жизни прервал вой сирены «скорой помощи». Мэрилин потеряла свое нерожденное дитя.

Лето кончилось; пришла осень. А в апреле 1958 года из Голливуда прислали сценарий комедии Билли Уайлдера «Некоторые любят погорячее»[3], где ей отводилась роль певицы в джазе. Блистать рядом с ней должны были Тони Кертис и Джек Леммон.

15 сентября Мэрилин посетила больницу «Ливанские кедры» для обследования. Она задержалась там на три дня. Белокурая «звезда» страдала от нервного истощения.

Режиссер Уайлдер не сделал никаких комментариев по этому поводу. Артур объявил, что решено отменить все встречи с журналистами и фотокорреспондентами. Никаких посетителей к ней не допускали.

Уайлдер был крайне раздражен, но решил не давать волю своему гневу. Он знал, что любое замечание вызывает у Мэрилин бурю ярости. Но основания сердиться у него были. И он решил встретиться с ней, чтобы заставить вернуться на площадку. Но она упредила его атаку: «Молчи. Не мешай. Я думаю, как сыграть эпизод». Уайлдер сосчитал про себя до десяти и, ничего не сказав, удалился.

Позднее, когда работа над фильмом завершилась, можно было не сдерживаться, и Уайлдер заявил: «Я единственный режиссер, поставивший с Монро целых два фильма. Справедливость требует, чтобы Гильдия режиссеров ходатайствовала о награждении меня орденом «Пурпурное сердце». Артур Миллер потребовал за эти слова публичного извинения, но Уайлдеру удалось от этого уклониться. Правда, он говорил о Монро и другое. Сравнивая работу с ней в 1954 году над комедией «Зуд седьмого года» с работой над последней картиной, он заметил: «Она очень выросла за последние четыре года — и как актриса, и как личность».

А между тем ее партнеры не пожелали даже преподнести ей жалкий букетик в честь премьеры. Ни Тони Кертис, ни Джек Леммон не скрывали своего нерасположения к Мэрилин — или, по крайней мере, к ее манере работать. Мало того что она регулярно опаздывала на площадку, а то и вовсе отсутствовала; она требовала по 30 раз переснимать один и тот же дубль, и фильм превысил бюджет примерно на полмиллиона. Однако, как выяснилось, не зря. В апреле, мае и июне 1959 года он неизменно возглавлял список самых популярных лент. К концу 1960 года чистая прибыль от него составила 18 миллионов. Это был кассовый и художественный триумф Мэрилин.

Но профессиональный успех совпал с личной трагедией. Горькой, опустошающей душу жизненной катастрофой. Мэрилин в третий раз пришлось отказаться от надежды стать матерью.

Последним подарком судьбы стала для нее встреча на съемочной площадке с королем актеров — Кларком Гейблом в фильме «Неприкаянные». Ей предстояло сыграть роль прелестной, но несчаст-

[3] В советском прокате «В джазе только девушки».

ной женщины с тонкой душевной организацией, страдающей от внутренних противоречий подобно самой Мэрилин. По ходу действия героиня фильма едет в город Рено, чтобы получить развод.

Работа над фильмом продвигалась медленно. Кроме необязательности Монро дело тормозило маниакальное стремление Джона Хьюстона снимать каждый эпизод как идеальный. Когда наконец отсняли три четверти материала, во время очередной съемки Мэрилин внезапно упала в обморок. Лечащий врач потребовал госпитализации и длительного отдыха. В печати впервые мелькнуло упоминание о консультации психиатра.

Болезнь кинозвезды оживила старые сплетни и слухи. Выдвинулось подозрение, что недуг спровоцировали осложнения в отношениях Мэрилин Монро и Артура Миллера. А в сентябре газеты сообщили: Мэрилин выбрала адвоката для ведения бракоразводного процесса.

В октябре закончились съемки «Неприкаянных»; Мэрилин и Артур возвратились в Нью-Йорк. На разных самолетах.

Целая армия репортеров поджидала Мэрилин у входа в дом. Ее сразу взяли в кольцо; фотокамеры запечатлели бледное лицо, глаза, в которых стояли слезы, плотно обтягивающий голову шарф, прячущий знакомые всему миру белокурые волосы, черный норковый жакет, в карманы которого глубоко засунуты руки.

— Мэрилин! Мэрилин! — кричали репортеры.— Не убегай! Расскажи нам про развод!

Когда крики умолкли, она проговорила убитым голосом:

— Сожалею: мне нечего сказать о моей личной жизни.

Версий развода родилось множество. Возможно, истинную его причину знала только сама бывшая миссис Миллер. Но вот что написала журналистка Шейла Грэм: «Самая важная причина заключалась в том, что Миллеру ужасно наскучило жить с секссимволом, с женщиной, которую он считал недалекой и невероятно закомплексованной. Она же пыталась сделать его своим отцом, матерью, дядей. Чтобы справиться с этой задачей, нужно было положить все силы, но тогда ничего не оставалось бы для творчества».

Выход на экраны «Неприкаянных» почти совсем не привлек к себе внимания прессы, зато газетчики с готовностью откликнулись на известие, что Мэрилин Монро тайно проходит лечение в психиатрической больнице Пейн Уитни в Нью-Йорке, скрываясь под именем Фей Миллер.

Поклонники с глубоким огорчением узнали, что их божество, Мэрилин Монро, тяжело больна. Одна из газет процитировала слова ее доктора: «У мисс Монро нет никаких симптомов шизофрении, как об этом судачат. Она просто потеряла равновесие из-за переутомления, делая по нескольку фильмов в год и пережив три развода. Я уверен, что с нашей помощью она очень скоро поправится»

Едва закончилась работа над «Неприкаянными», скончался Кларк Гейбл, давно страдавший тяжелым сердечным заболеванием. Горя от нетерпения узнать ее реакцию, репортеры разбудили Мэрилин телефонным звонком в два часа ночи. Она разразилась истерическим рыданием. Пытаясь выжать из нее хоть несколько слов, репортеры непрестанно трезвонили всю ночь, пока она наконец не сумела выдавить из себя: «Сожалею».

Выписавшись из клиники, Мэрилин наткнулась на газету, в которой сообщалось, что жена Кларка, Кей Гейбл, возлагает на нее ответственность за преждевременную смерть мужа, потому что именно из-за Мэрилин съемки затянулись на целых полгода и ее партнер не выдержал перенапряжения. Как правило, Мэрилин ничего не стоило принять на себя ту или иную вину — она была нечувствительна к угрызениям совести. Но на этот раз чудовищная несправедливость обвинения оказалась ей не по силам. Выронив из рук газету, она подошла к окну, распахнула его настежь и забралась на подоконник. Но несмотря на отчаяние, которое двигало ею, Мэрилин сумела понять, что ее смерть может обернуться зрелищем для толпы зевак. И заставила себя вернуться в комнату. Позднее она сказала кому-то из близких: «Жить так больно. Когда меня вернули к жизни после попытки самоубийства, я была вне себя от ярости. Никто не вправе заставить тебя жить, если ты этого не хочешь». Она рассказывала и о том, что пережила в те секунды, стоя на подоконнике в своей нью-йоркской квартире. Зажмурив глаза и стискивая что было сил кулаки, она собирала все свое мужество, чтобы оборвать связь с жизнью. Она вспомнила, что где-то прочла, будто те, кто бросается с высоты, теряют сознание, не успев долететь до земли. И она молила Бога, чтобы так и произошло. Но, нечаянно взглянув вниз, увидела на тротуаре женщину в коричневом платье, которая показалась ей знакомой. И ужаснулась, что ее смерть станет спектаклем. Тогда, дрожа от бессильной ярости, она сползла с подоконника.

Теперь, когда рядом не было Артура Миллера, ненавистная реальность Нью-Йорка стала для нее невыносимой. И лучше было раствориться в голливудской атмосфере нереальности.

Вместе с Джо Ди Маджио Мэрилин улетела сперва во Флориду, набраться сил и погреться на солнышке, а оттуда — через Голливуд — в Лас-Вегас, чтобы принять участие в шоу Фрэнка Синатры, с которым, как утверждали злые языки, их связывала не только дружба (что они в один голос отрицали).

Мэрилин после лечения разительно отличалась от той, что была в последние месяцы. К ней вернулась неутомимая энергия прошлых лет. «Я чувствую себя гораздо счастливее,— говорила она,— а главное — свободнее».

Но вскоре после того, как она отпраздновала свое 35-летие, «скорая помощь» вновь доставила ее в больницу. В четвертый раз за пять месяцев. Пробыв там обычное число дней, она сразу же начала переговоры со студией «20-й век — Фокс» о контракте на следующие семь лет. Ей предлагали 100 тысяч за фильм, в то время как Элизабет Тейлор получила за «Клеопатру» миллион.

А между тем ее денежные дела заметно пошатнулись. На текущем счету значилось всего 96 долларов 54 цента. Надежды на новый контракт не оправдались: на съемках фильма «Надо что-то дать» она явно не показала должного прилежания, и студия, приостановив съемки, уволила Мэрилин, разорвав с ней договор.

Мэрилин погрузилась в глубочайшую депрессию.

Ее доктор, психиатр Ральф Гринсон, постарался предпринять меры предосторожности, чтобы она ни на минуту не оставалась без присмотра. При ней постоянно находились пресс-секретарь Пат Ньюком и экономка Юнис Муррей.

Накануне смерти они все вместе обедали. Потом Пат показала, что Мэрилин пребывала в прекрасном настроении. Только что ушел доктор. Мэрилин объявила, что завтра они втроем отправятся в кино.

Встав из-за стола в 8 часов вечера, Мэрилин сказала, что Муррей больше не нужна, отпустила Пат домой и ушла к себе в спальню, затворив за собой дверь.

Миссис Муррей, как она потом рассказывала, до полуночи смотрела телевизор. Отправляясь к себе спать, она, проходя мимо двери Мэрилин, услышала музыку — это показалось ей странным, потому что Мэрилин собиралась утром на пляж и просила разбудить ее пораньше, в девять часов. Муррей легла в постель и попыталась заснуть, но ей мешала какая-то необъяснимая тревога. Без пяти три ночи она поднялась с ощущением, что в доме что-то неладно. Из щели под дверью Мэрилин выбивался свет. Удивленная, она постучала. Ответа не было. Экономка громко позвала Мэрилин. Та не откликнулась. Тогда она попыталась открыть дверь, но она была заперта изнутри.

Испуганная миссис Муррей выбежала во двор и заглянула в комнату через окно. Мэрилин лежала в постели в странной позе: вниз лицом, с телефонной трубкой в руке. Аппарат валялся на полу.

Муррей тут же позвонила доктору Гринсону. Он быстро приехал, разбил стекло, открыл окно и влез в спальню.

Мэрилин лежала, накрывшись простыней. Стянув ее, доктор увидел, что она совершенно голая. И мертвая.

Ее смерть стала величайшей мировой сенсацией. Все строили догадки: как могла женщина такой редкой красоты, пользовавшаяся невиданной славой и, как считалось, несметным богатством, так возненавидеть жизнь или бояться ее, что предпочла покончить с нею счеты?

Московские «Известия» написали, что ее убил Голливуд, который ее и породил. Официальное издание Ватикана, газета «Оссерваторе Романо» указала, что Мэрилин стала жертвой того безбожного образа жизни, который навязывается Голливудом, «этим символом упадка общественной нравственности».

Сразу же заговорили о самоубийстве. На ночном столике валялся пустой пузырек из-под нембутала.

Менее чем через девять дней после смерти окружной прокурор Теодор Керфи выдвинул официальную версию «возможного самоубийства». Он обосновал свое заключение данными экспертизы, проведенной токсикологами и психиатрами.

Но вскоре пошли слухи о том, что в деле замешаны братья Кеннеди — президент Соединенных Штатов Джон Ф. Кеннеди и его брат, сенатор Роберт Ф. Кеннеди. Речь шла о возможном заговоре с участием секретных служб, имевшем целью убийство кинозвезды, якобы находившейся с обоими в скандальной связи.

Сержант Джек Клеммонс, первый полицейский, прибывший на место трагедии, сказал потом: «Я слыхал, что у нее был роман с Бобби Кеннеди. Мой приятель, бывший киношник, мне говорил, что, мол, в шоу-бизнесе болтают, будто это Бобби с ней разделался, и добавил, что так считают абсолютно все. Вообще про то, что у них роман, все знали. Но что она ему перед смертью звонила — чепуха. Он как раз в тот день, в субботу, сразу после обеда вылетел в Сан-Франциско из отеля «Беверли-Хиллз». Это я точно знаю. И, конечно, секретные службы тут ни при чем».

Слухи о причастности к делу братьев Кеннеди усилились, когда пресс-агент Мэрилин Пат Ньюком неожиданно сделала головокружительную карьеру под крылышком сенатора. Но сама она вполне категорична в оценке событий: «Бобби знает, что я была глубоко потрясена ее смертью. Мы, конечно, часто обсуждали ее. В ту ночь он не разговаривал с ней по телефону. Тень, которую пытаются бросить на семейство Кеннеди, совершенно безосновательна». К этим словам присоединился Питер Лоуфорд, зять Кеннеди, человек, которого Джо Ди Маджио не пустил на похороны Мэрилин, хотя он входил в число ее ближайших друзей: «Ни Бобби, ни Джек в это дело не замешаны. Их обоих связывала с Мэрилин Монро чистая дружба».

Да, их знакомство ни для кого не было тайной. Мэрилин глубоко уважала Джона Кеннеди и восхищалась им. В последний раз она появилась перед публикой на грандиозном шоу, посвященном дню рождения президента. Но у братьев было множество и других знакомых актрис.

Доктор Гринсон горячо отвергает факт насильственной смерти Мэрилин: «Я не заметил ничего, что говорило бы об убийстве. Да и вообще не было никаких намеков на плетущийся вокруг нее заговор. Но она была сильно удручена: ее сняли с картины — впервые в жизни».

И все-таки многие близко знавшие Мэрилин люди, в том числе писатель Норман Мейлер и журналист Роберт Слэтцер, продолжают быть уверенными, что ее смерть — не самоубийство.

Слэтцер обратился к всемирно известному астрологу Тиш Лерой из Лос-Анджелеса, которая изучала карту рождения Мэрилин на предмет особых знаков, которые могли бы пролить свет на ее смерть.

— Обратись ко мне Мэрилин в тот опасный для нее момент накануне гибели,— мрачно сказала Тиш Лерой,— я бы убедила ее поостеречься врачей, бывших мужей и руководства студии. В ее карте рождения четко прочитывается, что она окажется жертвой заговора. Она была склонна доверять людям, на которых никак нельзя полагаться. По карте видно, что она сама навлекла на себя катастрофу, оборвавшую ее жизнь. Я уверена, ее кончина не была самоубийством. Звезды говорят, что у нее была склонность к алкоголизму и наркомании, но умереть она могла только от чужой руки».

В августе 1972 года газета «Лос-Анджелес геральд-экзаминер» поместила заметку «Сеанс с Мэрилин Монро». В ней говорилось:

«Кенни Кингстон был личным медиумом-спиритом Мэрилин Монро. Десятилетие ее трагической гибели он решил ознаменовать спиритическим сеансом.

Мэрилин попросила Кенни пригласить на сеанс 17 человек — обыкновенных простых людей, ни в

коем случае не репортеров и не знаменитостей.

В центре внутреннего дворика дома Кенни установлен фонтанчик, который как раз в этот день с утра перестал работать, чего раньше никогда не случалось (он сделан по проекту инженера, построившего известный фонтан во Дворце Цезаря в Лас-Вегасе).

Внезапно в этот момент, когда собравшиеся приступили к сеансу, рассказывает Кенни, фонтан забил, как бешеный. Мы поняли, сказал он, что Мэрилин с нами.

Она появилась, одетая в белое, и выглядела царственно. Мэрилин несколько раз повторяла, что не сама лишила себя жизни, добавив, что в ее смерти повинны двое мужчин. Один из них уже на небесах вместе с нею, другой еще на земле».

Мнение оккультных авторитетов поддерживают и некоторые ученые. Например, известный доктор Вайнберг утверждает, что согласно его данным (которые не были своевременно представлены для расследования) Мэрилин получила какую-то инъекцию (она не могла сделать ее сама, потому что в доме не нашли ни одного шприца); стало быть, имело место убийство. Нельзя также пройти мимо суждения доктора Чэпмена, проанализировавшего данные вскрытия, что на их основе «рождается серьезное подозрение (если не употребить термин «доказательство»), что речь в данном случае должна идти о насильственной смерти».

Эти выводы совпадают с мнением сержанта Клеммонса, которого на определенном этапе отстранили от расследования:

«Я сразу почувствовал, что тут что-то неладно. Мне не понравилось лицо ее врача-психиатра. Что-то в нем было подозрительное. Не понравилось мне и то, что полицию вызвали с большим опозданием. А главное, в крови у нее обнаружили смертельную дозу барбитуратов, а кишечный тракт был абсолютно чист. Это как-то не вяжется одно с другим.

У меня создалось впечатление, что спальню и весь дом перед моим приходом тщательно прибрали. Мэрилин лежала не в той позе, в какой умерла. Установив факт смерти, доктор должен был оставить ее как есть. На этот счет существуют правила. В общем, мне все это не понравилось.

Люди, находившиеся в доме, вели себя неестественно. Скрытничали. Это производило неприятное впечатление. Жаль, что никто не потребовал от них более четких показаний сразу на месте. Все как-то не стыковалось в этом доме. Они, например, утверждали, что не трогали тело. Но это явная ложь. Зачем она понадобилась? Короче, у меня оставалось твердое мнение, что тут что-то хотят скрыть. И потом никто не стал как следует раскапывать это дело. Но это уже обычная история. Случилось — ну и забудьте. А она не пила эти таблетки. Барбитал ввели ей с помощью иглы или свечи. Эту дрянь она не глотала. Значит, это сделал кто-то, кому она доверяла. А таких людей ведь немного найдется, а?»

«Как ее биограф,— пишет Джордж Карпоци младший,— утверждаю с абсолютной уверенностью: то, что Мэрилин Монро была убита, так же верно, как если бы она получила пулю из револьвера 38-го калибра. Мэрилин обрекло на смерть ее прошлое. Именно оно разрушило ее семейную жизнь и лишило любви, в которой она так нуждалась. Это сделал штамп о незаконном рождении в ее метрике, это сделало заточение ее матери в сумасшедший дом, долгие-долгие годы отвержения и бродяжничества. Вот они — призраки-убийцы, затаившиеся в ее сознании в ожидании своего часа, который в конце концов наступил».

Джон Хьюстон сказал потом: «Клянусь, никто в Голливуде не пролил над ней искренней слезы. Возможно, кое-кто ощутил укол совести, но плакать никто искренне не плакал».

На похоронах Джо Ди Маджио наклонился над телом и прошептал: «Я люблю тебя, я люблю тебя, я люблю тебя». Ее первый муж, полицейский из

Лос-Анджелеса Джеймс Дагерти, и последний — драматург Артур Миллер, на похоронах отсутствовали.

По распоряжению Джо Ди Маджио на панихиду получил доступ только тридцать один человек. Вел ее Ли Страсберг, руководитель актерской студии; ему удалось хотя бы на время отлучить Мэрилин от злосчастного Голливуда. Он предсказывал ей необычайный успех на театральных подмостках. Многих голливудских знаменитостей, желавших проститься с телом, Джо не допустил к гробу. В том числе Джина Келли, Питера Лоуфорда и его жену Пат, сестру президента Кеннеди. Он угрюмо про-

шептал адвокату Мэрилин: «Если бы не кое-кто из ее дружков, не лежать бы ей здесь теперь».

Одним из немногих, истинно горевавших о смерти Мэрилин, был ее гример Уитни Снайдер. Она всегда в трудную минуту обращалась к нему за утешением. Это его Мэрилин называла «единственным настоящим другом». За несколько месяцев до смерти она наказала: «Смотри, Уитни, ты уж постарайся как следует, когда я буду лежать в гробу» и подарила ему золотую монетницу с гравировкой: «Уитни — пока я еще жива — Мэрилин». Сжимая ее в кармане, Уитни вошел в помещение морга, чтобы увезти тело покойной: он оказался единственным человеком, к которому смогли обратиться с этим поручением.

●

Каковы бы ни были прямые причины ухода Мэрилин из жизни, ее ранняя смерть была неизбежной. Это чувствовали все более или менее близко знавшие ее. Нельзя было не заметить, как она чуть ли не сознательно разрушает себя. И каждый, соприкасавшийся с Мэрилин на жизненном пути, видел, как остро нуждается она в защите. И многие старались помочь ей.

Но не всегда рядом оказывались люди, на которых она могла опереться. Среди тех, кто ее покинул, был и Артур Миллер. После смерти призрак Мэрилин преследовал его навязчивее, чем кого-либо другого, возможно, потому, что Миллер острее всех ощущал свою интимную связь с ней и понимал, что их разрыв нанес ей незаживающую рану.

Некоторые из близко знавших Артура и Мэрилин людей считали, что его пьеса «После грехопадения» — первая из написанных им после кончины Мэрилин — это, по сути дела, акт изгнания тяготевшего над ним призрака умершей. Миллер женился вновь, когда после развода не прошло и года. Его новая жена, немка, фотограф Инге Морат, тоже ощущала бремя неотступно преследующего их прошлого. Единственным для них способом очистить душу и построить новое счастье на обломках прежнего было высказаться до конца.

Но когда интимная история вылилась на бумагу, Артур усмотрел в ней черты всеобщности. Страдая чувством вины, к которой причастны все, он готов был вывести на свидетельскую скамью все человечество, взывающее к возмездию за геноцид в Освенциме, за убиение душ в маккартистской «охоте на ведьм». В роли писателя Миллер не ставил прямой задачей исследование опустошительного для его души противостояния с Мэрилин, как и вообще тонкостей их взаимоотношений. Но он не раз заявлял, что творчество не возникает из пустоты. Литература питается соками жизни, и только потому она интересна людям. Его пьеса обросла множеством автобиографических деталей и фактов из жизни Мэрилин. Квентин, например, говорит, обращаясь к Мэгги: «Душа моя, нельзя же глотать снотворное после виски... Мэгги, ты убиваешь себя, а я не знаю, как тебе помочь. Мне тяжело сознавать, что я ломаю твою жизнь в идиотской надежде, что тебе удастся избавиться от наваждения. И все же надеюсь, что ты образумишься».

Мэгги — причудливая амальгама Мэрилин и ее мифа. Однако зрителям трудно было различать границу между тем и другим. И когда Квентин бросал в зал слова: «Мэгги жевали и выплевывали толпы ухмыляющихся мужиков! Ее имя склоняют в табачном дыму вонючих слесарок и в смраде бензоколонок», когда он обвинял ее в том, что она готова из простой жалости лечь в любую постель, кое-кто из публики находил в этих словах подтверждение собственным домыслам на счет самой Мэрилин. Тем более что режиссер постановки Элиа Казан и автор пьесы настаивали, чтобы исполнительница роли надевала белокурый парик, очень похожий на тот, что был на Мэрилин в «Неприкаянных», одевалась в обтягивающие платья в ее стиле, подражала ее голосу и ходила по сцене ее походкой. В довершение всего драматург наделил свою героиню всеми ее слабостями и недостатками:

« —Мэгги, не смей говорить со мной этим языком!

— Ну скажи, что я вульгарная, что я говорю, как шоферюга с грузовика! Да, я из этой породы. Я гожусь только для негритосов, цветных и шоферюг!»

Миллер не опустил и ее пристрастия к наркотикам, и ее стремления умереть. Зато на протяжении всей пьесы его альтер эго — Квентин пытается оправдать себя. Пытаясь убедить нас всех во всеобщей виновности, он избегает раскаяния в собственных грехах. И в результате зритель становится на сторону греховной Мэгги, проникается ее трагедией. А Квентин предстает закомплексованным занудой, не вызывающим сочувствия.

Нет, в качестве акта экзорцизма пьеса Миллера не удалась. Однако публика валом валила на спектакли, не только в Америке, но и за рубежом. Не избавившись от призрака, Миллер заработал с его помощью кучу денег. Мэрилин оценила бы эту иронию судьбы.

В статье использованы материалы из следующих книг:

Carpozi-jr. G. Marilyn Monroe. Her Own Story. N. Y. 1973.
Hamblett Ch. Who Killed Marilyn Monroe? Or Cage to Catch Our Dreams. N. Y., 1966.
Guiles F. L. Norma Jean. The Life of Marilyn Monroe L., 1971.
Mailer N. Marilyn. A Biography by Norman Mailer. N. Y., 1973.
Pepitone L., Stadiem, W. Marilyn Monroe. Confidential. L., 1979.
Slatzer R. F. The Life and Curious Death of Marilyn Monroe. N. Y., 1974.
Hoyt E. P. Marilyn. The Tragic Venus. Radnor, 1973.
Wagenknecht E. (ed). Marilyn Monroe. Philadelphia, 1969.

Жаклин Сталлоне

Власть звезд

Овен (21/3—20/4)
2-ая декада Овна (31/3—9/4)
Овен-Лев

Вы в не меньшей степени Овен, чем ваш соседний деканат Овен-Овен. Но на вас оказывают смягчающее воздействие теплые золотистые лучи Солнца — планеты, которая влияет на знак Льва. Солнце награждает вас чувством гордости, придает вашему облику благородство, которое отличает вас от других. Вы никогда не будете расшибать голову о стену, чтобы привлечь к себе внимание. Вы часто достигаете цели без заметных усилий, что вызывает зависть тех, кто попадается на удочку этой вашей внешней легкости.

Если вы беретесь за дело, вы не только хотите руководить, как все Овны, но и требуете всеобщего признания в форме аплодисментов, комплиментов, даже безоговорочного поклонения. Сознайтесь, что вам нравится слышать по нескольку раз в день, что вы — самый великолепный. Что из того, что вы решили для себя, что вы исключительная личность? Вам необходимо убедиться, что все остальные это знают.

Подобно Марлону Брандо (3 апреля), мужчины и женщины 2-го деканата Овна получают удовольствие, нарушая принятые правила поведения, и привлекают огромное внимание публики, устанавливая свои собственные порядки. Например, скандал, который вызвал Брандо, не явившись на вручение своего «Оскара», похоже, стал ежегодным событием на церемонии вручения «Оскаров» Американской академией, поскольку с него берут пример другие знаменитые актеры и актрисы. Тот факт, что Марлон воспользовался этим событием, чтобы выразить свою политическую озабоченность положением коренных американцев, свидетельствует лишь о том, что он своенравный, требующий внимания Овен-Лев.

Если вы человек, который любит давать указания, и хотите, чтобы люди вами восхищались в то время, как вы указываете им, что делать, вряд ли вы можете надеяться завоевать титул Господина или Госпожи Популярность. Но как это ни удивительно, вас обычно обожают в узком кругу избранных — тех, кого вы в этот круг допускаете. Вы воинственно защищаете свою семью и друзей. Нанести им оскорбление — значит нанести оскорбление вам. Берегись, обидчик! Вы вступаете на тропу войны в полном боевом снаряжении.

«Звезды» деканата Овен-Лев:
3 апреля — Марлон Брандо, Дорис Дей;
5 апреля — Эдди Мерфи;
9 апреля — Грегори Пек.

Бетт Дэвис (5 апреля)

Невозможно не восхищаться Бетт, трудно не простить ей ее своенравность и присущее ее облику выражение некоторого превосходства. Она — живая легенда, одна из последних представителей голливудской королевской семьи. В отличие от многих жертв студийной системы прошлого Бетт обязана только самой себе тем, что стала «звездой».

Она проторила тропу для женщин. Как и положено деканату Овен-Лев, дерзкая, она вела бой с изнурительными болезнями и трагедиями в личной жизни и выходила из боя с чувством юмора и собственного достоинства. Даже в самые тяжелые времена она могла оглянуться вокруг и сказать с акцентом, выдающим прекрасное воспитание: «Какая зеленая тоска!»

Хью Нефнер (9 апреля)

Хью — яркий пример самых лучших и самых худших качеств деканата Овен-Лев. Он — человек, воплощающий генеральскую натуру Овна. Он так наполнен импульсами Марса, что ему необходимо постоянно завоевывать новые рубежи. Влияние Льва, дополненное вибрирующим действием Солнца, принесло ему общественное признание.

Хеф, как зовут его близкие, обратил внимание на простые интересы простых мужчин: желание смотреть на фотографии чуть прикрытых одеждой женщин. И на этом основном интересе он создал империю с присущими ему стилем и изяществом. Он установил нормы в издательском бизнесе, которые многие пытались превзойти, но всегда безуспешно.

Он живет как типичный король Лев, окруженный огромным количеством челяди, организованной наподобие маленькой армии. У Хефа есть работник для каждой скучной мелочи, которой он не хочет уделять ни минуты своего драгоценного времени. Секретари и дворецкие, камердинеры и повара, домоправительницы и портнихи, администраторы и помощники — все они составляют его антураж и обожают его. И как им не обожать

Продолжение. Начало см.: «Искусство кино», № 1—3.

его? Он платит им компенсацию за их лояльность, создавая самые лучшие условия, которые возможны под небесами. Быть на службе у «Плейбоя» — не худшая участь.

Но есть темное пятно, досадно нарушающее весь это блеск и очарование. Постоянная необходимость властвовать, манипулировать женскими образами и самими женщинами ведет к огромным потерям в личной жизни. Честно говоря, как можно быть счастливым в компании крольчих? Если бы Хеф мог освободиться от зацикленности на «кроликах» и найти себе пару в любви, королеву, которая могла бы править рядом с ним, он бы смог насладиться плодами своих огромных трудов.

3-я декада Овна
Овен-Стрелец (10/4—20/4)

Я всегда говорю, что если я вернусь в этот мир Овном, я надеюсь, что добрый Господь позаботится о том, чтобы я родилась в последние десять дней этого знака. Это мой любимый знак. Мужчина или женщина, родившиеся в эту декаду, бесспорно агрессивны, как и положено Овну, но им присуща гибкость, неведомая другим декадам этого знака. Воображение — одно из качеств, которыми вы можете гордиться. Стрельцу вы обязаны интересом к философии, вы постоянно задаете себе и другим вопросы о смысле жизни.

Иногда вы ощущаете свою неприкаянность или чувствуете, что вы слишком непохожи на других и не каждый может вас понять. Вы совершенно правы. Это и придает вам особое очарование. Обладая талантом и способностями, вы не попадаете в вызывающую неприязнь ловушку самодовольства. Поэтому не беда, что мы не всегда понимаем, о чем вы толкуете. Ведь вы нам так нравитесь!

Звезды деканата Овен-Стрелец:
14 апреля — Сэр Джон Гилгуд
16 апреля — Чарли Чаплин.

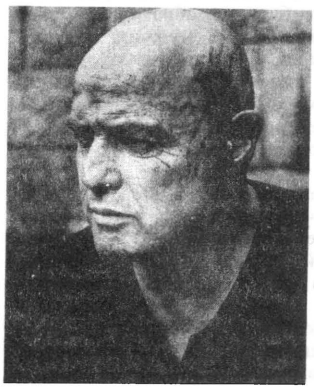
Перевела с английского Раиса Фомина

Продолжение следует

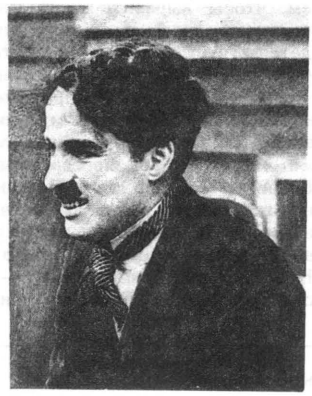
Грегори Пек

Бетт Дэвис

Дорис Дей

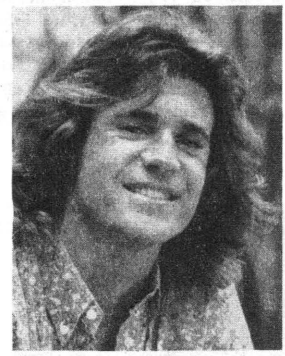


Марлон Брандо



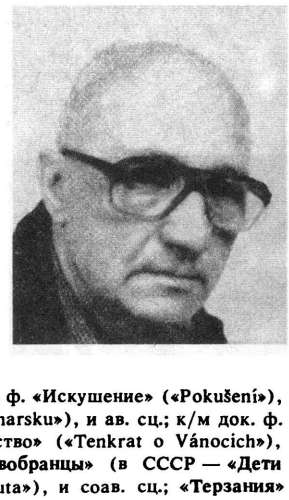
Чарли Чаплин

МЕЛ ГИБСОН, актер (США)



Родился в январе 1956 года в Пикшилле, штат Нью-Йорк. В 1968 году переехал вместе с семьей в Австралию. Учился три года в Национальном институте драматического искусства в Сиднее. С 1976 года снимался на ТВ, затем — в кино. Получив международную известность, с 1984 года — вновь в США, один из популярных актеров американского кино, хотя продолжает жить в Австралии. *1976:* ТВ ф. «Летний город» («Summer City»). *1979:* ТВ ф. «Тим» («Tim»); «Безумный Макс» («Mad Max»), реж. Дж. Миллер. *1980:* «Солдаты из отряда Зед» («Атака отряда Зед») — «Z Men» («Attack Force Z»). *1981:* «Галлиполи» («Gallipoli»), реж. П. Уир; «Безумный Макс II» («Воин с дорог») — «Mad Max II» («The Road Warrior»), реж. Дж. Миллер. *1982:* «Год опасной жизни» («The Year of Living Dangerously»), реж. П. Уир. *1984:* «Река» («The River»), реж. М. Райделл; «Баунти» (в СССР — «Мятежный корабль», «The Bounty»), в Великобритании, реж. Р. Доналдсон; «Миссис Соффел» («Mrs. Soffel»), реж. Дж. Армстронг. *1985:* «Безумный Макс. За пределами Купола грома» («Mad Max. Beyond Thunderdome»), Австралия — США, реж. Дж. Миллер, Дж. Оугилви. *1987:* «Смертельное оружие» («Lethal Weapon»), реж. Р. Доннер. *1988:* «Текила Санрайз» («Tequila Sunrise»). *1989:* «Смертельное оружие 2» («Lethal Weapon 2»), реж. Р. Доннер; «Птичка на проводах» («Bird on a Wire»), реж. Дж. Бэдэм. *1990:* «Эр-Америка» («Air America»); «Гамлет» («Hamlet»), реж. Ф. Дзеффирелли. *1991:* «Смертельное оружие 3» («Lethal Weapon 3»), реж. Р. Доннер.

КАРЕЛ КАХИНЯ, режиссер (ЧЕХОСЛОВАКИЯ)



Родился 1 мая 1924 года в Вышкове. В 1951 году окончил ФАМУ (Пражскую киношколу). Лауреат Государственной премии ЧССР (1951). Заслуженный артист ЧССР (1968). *1950:* «Не всегда тучи» («Není stále zamraceno»), реж. и оператор с В. Ясным и соав. сц.; к/м док. ф. «Они справились» («Věděly si rady»), ав. сц., реж. и оператор с В. Ясным. *1951:* к/м док. ф. «За радостную жизнь» («Za život radostný»), с. В. Ясным. *1952:* п/м док. ф. «Люди одного сердца» («Lidé jednoho srdce»), ав. сц., реж. и оператор с В. Ясным; п/м док. ф. «Необыкновенные годы» («Neobyčejná léta»), ав. сц., реж. и оператор с В. Ясным. *1954:* к/м док. ф. «Старая китайская опера» («Stará cinská opera»), с В. Ясным; к/м док. ф. «Из китайского блокнота» («Z cinského zápisniku»), с В. Ясным; «Сегодня вечером все будет кончено» («Dnes večer všechno skončí»), с В. Ясным. *1956:* к/м док. ф. «Кривое зеркало» («Křivé zrcadlo»), и ав. сц.; «Потерянный след» («Ztracená stopa»), и соав. сц. *1957:* к/м док. ф. «Чемпионат мира создателей авиамоделей» («Mistrovství světa leteckých modelařů»), и ав. сц.; к/м док. ф. «Искушение» («Pokušení»), и ав. сц., оператор. *1958:* к/м док. ф. «Четырежды о Болгарии» («Ctrytykrat o Bulharsku»), и ав. сц.; к/м док. ф. «У города свое лицо» («Město má svou tvář»), и ав. сц.; «В тот раз на Рождество» («Tenkrat o Vánocích»), и соав. сц. *1959:* «Король Шумавы» («Král Šumavy»), и соав. сц. *1960:* «Новобранцы» (в СССР — «Дети фронта», «Práče»), и соав. сц. *1961:* «Цепи» (в СССР — «Вилла «Судьба», «Pouta»), и соав. сц.; «Терзания» (в СССР — «Черный Прим», «Trápeny»), и соав. сц.; пр. МКФ детских фильмов в Венеции, пр. МКФ фильмов для молодежи в Канне, пр. МКФ в Мар-дель-Плата. *1962:* «Головокружение» («Závrat'»), и соав. сц. *1963:* «Надежды» («Naděje»), и соав. сц.; пр. МКФ в Мар-дель-Плата. *1964:* «Высокая стена» («Vysoká zed'»), и соав. сц.; пр. МКФ в Локарно. *1965:* «Да здравствует республика» («At' žije republika»), и соав. сц.; гл. пр. МКФ и приз ФИПРЕССИ в Мар-дель-Плата, пр. ФИПРЕССИ на МКФ в Сан-Себастьяне; Гос. пр. ЧССР-66. *1966:* «Повозка в Вену» («Kočár do Vídně»), и соав. сц.; пр. МКФ в Карлови-Вари. *1967:* «Ночь невесты» («Noc nevěsty»), и соав. сц. *1968:* закончил фильм Я. Валашека «Наша сумасшедшая семья» («Naše bláznivá rodina»); «Рождество с Альжбетой» («Vánoce s Alžbětou»), и соав. сц. *1969:* «Смешной человек» («Směšny pán»), и соав. сц.; «Ухо» («Ucho»), и соав. сц.; выпуск на экран — 1989. *1970:* «Я умею прыгать через лужи» («Už zase skáču přes kaluže»), и соав. сц.; пр. МКФ в Сан-Себастьяне. *1971:* «Секрет великого рассказчика» («Tajemstvi velikého vypravěče»), и соав. сц. *1972:* «Поезд до станции «Небо» («Vlak do stanice Nebe»), и соав. сц. *1973:* «Любовь» («Láska»), и соав. сц.; «Теплая зима» («Horká zima»), и соав. сц. *1974:* «Павлинка» (в СССР — «Павел и Павлинка», «Pavlinka»), и соав. сц.; «Робинзонка» («Robinsonka»). *1975;* «Безобразная деревня» («Skaredá dědina»), и соав. сц. *1976:* «Русалочка» («Malá mořská vila»), и соав. сц.; «Смерть мухи» («Smrt mouchy»), и ав. сц. *1977:* «Встреча в июле» («Setkáni v červenci»), и соав. сц. *1978:* «В ожидании дождя» («Čekáni na déšť»), и соав. сц. *1979:* «Любовь между каплями дождя» («Lásky mezi kapkami deště»), и соав. сц.; ТВ. ф. «Золотые угри» («Zlati úhori»), и ав. сц.; пр. МКФ в Сан-Себастьяне. *1980:* «Сахарный домик» («Cukrová bouda»),

и соав. сц. *1981:* «Внимание, обход!» («Pozor, vizita!»), и соав. сц. *1983:* «Фанди, о, Фанди!» («Fandy, o, Fandy!»), и соав. сц.; «Медсестры» («Sestřičky»), и соав. сц. *1985:* «Хороший свет» («Dobré světlo»), и соав. сц. *1985:* **«Смерть прекрасных косуль»** («Smrt krásných srnců»), и ав. сц. *1985:* **«Куда вы, куда идете?»** («Kam pánové, kam jdete»), и соав. сц. *1988:* «Передайте любимым вашим» («Oznamuje se láskám vašim»), и соав. сц. *1989:* «Сумасшедшие и девчата» («Blázni a děvčátka»), и соав. сц. *1990:* «Последняя бабочка» («Posledni motýl»), с Великобританией и Германией; и соав. сц.

КЛОД СОТЕ, РЕЖИССЕР (ФРАНЦИЯ)

Родился 23 февраля 1924 года в Монруже. В 1948 году окончил ИДЕК. Был ассистентом режиссера. Затем — сценарист фильмов Ж. Франжю, Ж. П. Ле Шануа, Жана Беккера, Ж. Дерэ, Ж. П. Рапно, Ф. де Брока и др. Соавтор сценариев всех своих фильмов. *1951:* к/м «Мы не пойдем больше в лес» («Nous n'irons plus au bois»). *1955:* «Здравствуй, улыбка» («Bonjours sourire»). *1959:* «Взвесь весь риск» («Classe tous risques»), с Италией. *1965:* «Сыграть в ящик» («L'arme a gauche»), с Испанией и Италией. *1969:* «Мелочи жизни» («Les choses de la vie»), с Италией. *1970:* «Макс и жестянщики» («Max et les ferrailleurs»), с Италией. *1972:* **«Сезар и Розали»** («Cesar et Rosalie»), с Италией и ФРГ. *1974:* «Венсан, Франсуа, Поль и другие» **(«Vincent, Francois, Paul et les autres»)**, с Италией. 1976: **«Мадо» («Mado»)**, с Западным Берлином и Италией; **«Простая история» (в СССР «У каждого свой шанс»**, «Une histoire simple»), с Западным Берлином. *1980:* «Плохой сын» («Un mauvais fils»). *1983:* «Гарсон!» («Garcon!»). *1987:* «Несколько дней со мной» («Quelques jours avec moi»).

ГРАЖИНА ШАПОЛОВСКА, АКТРИСА (ПОЛЬША)

Родилась 19 сентября 1953 года в Быдгоще. Играла в театре пантомимы. В 1977 году окончила Государственную театральную школу в Варшаве. До 1982 года — в труппе Национального театра. Снималась на ТВ с 1974 года. Получила известность в кино уже в 80-е годы, причем благодаря фильмам, поставленным в Венгрии. Снималась и в других странах, в том числе дважды в СССР. *1974:* ТВ ф. «Телефон» («Telefon») из серии «Самый важный день жизни» («Najważniejszy dzień życia»). *1975:* ТВ сериал «Сорокалетний» («Czterdziestolatek»), выпуск — 1977. *1977:* «Запах земли» («Zapach ziemi»); **«Кукла»** («Lalka»), ТВ сериал. *1978:* ТВ сериал «Парад мошенников» («Parada oszustów»); **«80 гусаров»** («Nyolcvan huszár»), в Венгрии, реж. Ш. Шара; новелла «Большое потрясение» («Wielki podryw») в одноименном фильме. *1979:* «Отель класса «люкс» («Hotel klasy Lux»). *1980:* «Грешная жизнь Франтишека Булы» («Grzeszny żywot Franciszka Buly»), реж. Я. Кидава; «Перед отлетом» («Przed odlotem»). *1981:* «Великая маевка» («Wielka majówka»); ТВ сериал «Самая длинная война современной Европы» («Najdłuższa wojna nowoczesnej Europy»); ТВ. ф. «Гиены» («Hieny») из сериала «Звонить 07» («07 — Zgłoś sie»). *1982:* «Глядя друг на друга» («Egymásra nézve»), в Венгрии, реж. К. Макк; «Великий Шу» («Wielki Szu»), реж. С. Хенциньский; «Плющ» («Bluszcz»). *1983:* **«Годы двадцатые, годы тридцатые»** («Lata dwudzieste, lata trzydzieste»); **«Форт 13»** («Fort 13»), реж. Г. Круликевич; «Надзор» («Nadzór»), выпуск — 1985. *1984:* **«Лепестки, цветы, венки»** («Szirmok, virágok, kószóruk»), в Венгрии, реж. Л. Лугоши; «В старом дворике, или Независимость треугольников» («W starym dworku czyli niepodległość trojkatów»); «Ускорение» («Przyśpieszenie»); **«Без конца»** («Bez końca»), реж. К. Кесьлёвский; **«Визит к Ван Гогу»** («Besuch bei Van Gogh»), в ГДР, реж. Х. Земан. *1985:* «Медиум» («Medium»); ТВ ф. «Через прикосновение» («Przez dotyk»). 1985: «Комедиантка» («Komediantka»), и ТВ сериал; «Магнат» («Magnat»), реж. Ф. Байон, многосерийный телевариант — «Белая визитка» («Biała wizytówka»); **«Загон»**, в СССР, реж. И. Гостев. 1987: **«Первая встреча, последняя встреча»**, в СССР, реж. В. Мельников; «Табу» («Tabu»). 1988: **«Хануссен»** («Hanussen»), Венгрия — ФРГ, реж. И. Сабо; **«Короткий фильм о любви»** («Krótki film o miłości»), реж. К. Кесьлёвский. 1989: «Лава» («Lawa»), реж. Т. Конвицкий. 1990: «Наказание» («La condanna»), в Италии, реж. М. Беллоккьо. 1991: «Прощай, чужестранец» («Lebewohl, Fremde»), в Германии, реж. Т. Башер.

С. Кудрявцев

ЗИМНЯЯ ВИШНЯ-2

Сценарий Вл. Валуцкого
Режиссер И. Масленников
В главных ролях:
Е. Сафонова, В. Соломин,
И. Мирошниченко

СТУДИЯ ТРОИЦКИЙ МОСТ • TRINITY BRIDGE STUDIO

ПРЕДСТАВЛЯЕТ

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

Судьба женщины в современном обществе, мир людских чувств и испытания нынешнего века — этим темам будет посвящен ряд публикаций ЖУРНАЛА «ИСКУССТВО КИНО»

Во второй половине 1992 года читайте на наших страницах:

В РАЗДЕЛЕ «ИК». ИЗБРАННАЯ ПРОЗА»:

В. ВИННИЧЕНКО. По ту сторону.

ТАТЬЯНА ОКУНЕВСКАЯ. Подлинная история жизни одной из самых загадочных кинозвезд 30—40-х годов, рассказанная ею самой.

ИВ МОНТАН. Видишь, я не забыл.

В РАЗДЕЛЕ «СЦЕНАРИИ»:

М. ШЕПТУНОВА, С. ГОВОРУХИН. Катенька Измайлова (Современная история по мотивам «Леди Макбет Мценского уезда» Н. С. Лескова).

В РАЗДЕЛЕ «ФИЛЬМ В ЖУРНАЛЕ»:

ЛУИС БУНЮЭЛЬ. Дневная красавица.

Р. В. ФАСБИНДЕР. Горькие слезы Петры фон Кант.

СТИВЕН СОДЕРБЕРГ. Секс, ложь и видео.

В РАЗДЕЛЕ «ОКОЛИЧНОСТИ»:

ЖАКЛИН СТАЛЛОНЕ. «Звезды» мирового кинематографа в свете астрологии (продолжение).

ШИРЛИ МАКЛЕЙН. Танец в луче света.

4 92